

**Bachtin**  
**L'opera di Rabelais**  
**e la cultura popolare**

Riso, carnevale e festa  
nella tradizione medievale e rinascimentale



**Einaudi Paperbacks 109**

*In questo studio pionieristico e profondamente innovativo l'interpretazione dell'opera di Rabelais consente a Bachtin di far luce sulle fonti e sull'evoluzione della cultura popolare: Gargantua et Pantagruel diventa «la chiave per esplorare gli splendidi santuari dell'arte comica popolare» del Medioevo e del Rinascimento. Obiettivo primario di quest'indagine è di comprendere la lingua delle forme e dei simboli carnevaleschi, quella appunto di cui si serve Rabelais. Definendo «realismo grottesco» il sistema di immagini della cultura comica popolare, Bachtin nota come in esso l'elemento «basso», materiale e corporeo, costituisca un principio profondamente positivo. Egli mette così a confronto il canone grottesco e quello classico di rappresentazione del corpo, soffermandosi sul primo non per sostenerne la priorità, ma perché essa ha determinato la concezione figurativa della cultura comica e popolare.*

Di Michail Bachtin (1895-1975) Einaudi ha pubblicato Dostoevskij. Poetica e stilistica (1968); Estetica e romanzo (1979); L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane (1988), e (con G. Lukàcs e altri) Problemi di teoria del romanzo (1976).

**Conversione a cura di Natjus**

**Michail Bachtin**

# **L'opera di Rabelais e la cultura popolare**

**Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e  
rinascimentale**

Titolo originale

*Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i  
Renessansa*

Traduzione di Mili Romano

Copyright 1965 Izdatel'stvo «Chudozestvennaja literatura»

Copyright 1979 e 1995 Giulio Einaudi editore s.p.a. Torino

1a Ristampa 1998

# **L'OPERA DI REBELAIS E LA CULTURA POPOLARE**

## **Introduzione. (Impostazione del problema)**

Fra i grandi scrittori della letteratura mondiale Rabelais è in Russia il meno popolare, il meno studiato, il meno compreso e il meno apprezzato.

Eppure è uno degli autori stranieri di maggiore importanza. Belinskij aveva definito Rabelais geniale, il «Voltaire» del XVI secolo e il suo romanzo uno dei migliori romanzi del passato. I critici letterari e gli scrittori europei collocano di solito Rabelais - per la sua potenza artistico-ideologica e per la sua importanza storica - subito dopo Shakespeare, e a volte sullo stesso piano di quest'ultimo. I romantici francesi e in particolare Chateaubriand e Hugo lo hanno annoverato fra i più eminenti «geni dell'umanità» di tutti i tempi e di tutti i popoli. E' stato ed è ancora considerato non soltanto un grande scrittore nel senso comune del termine, ma un sapiente e un profeta. Ecco il giudizio molto significativo che di Rabelais dà lo storico Michelet:

Rabelais ha raccolto direttamente dalla bocca degli stolti e dei buffoni la saggezza dell'elemento popolare dei vecchi patois, dei detti, dei proverbi, delle farse goliardiche. E' attraverso tale buffoneria che si manifesta in tutta la sua grandezza il genio del secolo e la sua forza profetica. Là dove non trova egli prevede, promette, indirizza. In questa foresta dei sogni, sotto ogni foglia si celano i frutti che raccoglierà il futuro. Tutto questo libro è il ramo d'oro.(1)

Giudizi e apprezzamenti di questo tipo sono certamente relativi. Il nostro scopo non è quello di decidere se sia il caso o meno di porre Rabelais sullo stesso piano di Shakespeare, su un piano superiore o inferiore a Cervantes, ecc. Il posto che egli occupa fra i grandi creatori della nuova letteratura europea come Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes, in ogni caso non può essere messo in discussione. Rabelais ha determinato in modo sostanziale il destino non soltanto della

letteratura e della lingua letteraria francesi, ma anche della letteratura mondiale (probabilmente nella stessa misura di Cervantes). Di sicuro comunque egli è il più democratico fra i capifila della nuova letteratura; inoltre, cosa che secondo noi è più importante, è legato molto più strettamente e profondamente degli altri autori alle fonti popolari, per di più specifiche (Michelet le enumera in modo esatto, ma in maniera non del tutto esauriente); queste fonti hanno determinato tutto il suo sistema di immagini e la sua concezione artistica.

E' proprio questo particolare, si potrebbe dire radicale, carattere democratico di tutte le immagini di Rabelais, che spiega la loro straordinaria pregnanza di futuro, giustamente sottolineata da Michelet. Tutto ciò spiega anche il particolare «aspetto non letterario» di Rabelais, cioè la non conformità delle sue immagini a tutti i canoni e regole letterarie in vigore dalla fine del XVI secolo fino ai giorni nostri, per quanto il loro contenuto abbia subito delle variazioni. Rabelais si è attenuto a questi canoni ancor meno di Shakespeare o Cervantes, i quali si sono limitati a sottrarsi ai canoni classici del loro tempo. Le immagini di Rabelais sono piene di una specie di «non ufficialità» indistruttibile e categorica che fa sì che nessun dogmatismo e nessun autoritarismo o serietà unilaterale possano convivere con esse; le immagini di Rabelais sono decisamente ostili a qualsiasi compiutezza e stabilità, a qualsiasi serietà angusta, a qualsiasi determinatezza e finitezza nel campo del pensiero e della concezione del mondo.

Da qui deriva la particolare solitudine di Rabelais nei secoli a lui successivi: è impossibile accedere alla sua opera attraverso una qualsiasi delle strade che hanno caratterizzato la creazione artistica e il pensiero ideologico dell'Europa borghese durante i quattro secoli che ci separano da lui. E anche se nel corso di questi secoli incontriamo numerosi ammiratori entusiasti di Rabelais, non troviamo comunque una comprensione totale e chiaramente formulata della sua opera. I romantici che hanno scoperto Rabelais, così come avevano scoperto Shakespeare e Cervantes, non sono stati capaci di trovarne la chiave interpretativa e non sono mai andati oltre una entusiastica ammirazione. Sono molti coloro che ne sono stati e ne sono respinti. Comunque, la stragrande maggioranza semplicemente non lo capisce. Anche adesso, infatti, le



immagini di Rabelais rimangono in certo qual modo enigmatiche.

Il solo modo per svelare tali enigmi è quello di dedicarsi ad uno studio approfondito delle sue fonti popolari. Se Rabelais appare così solitario, non assimilabile a nessuno dei rappresentanti della «grande letteratura» degli ultimi quattro secoli, allora, al contrario, sono piuttosto questi quattro secoli di evoluzione letteraria, che, sullo sfondo dell'arte popolare correttamente spiegata, possono apparirci in qualche modo particolari e non assimilabili a nulla, mentre le immagini di Rabelais troveranno il loro giusto posto nell'evoluzione millenaria della cultura popolare.

Rabelais è il più difficile degli autori classici della letteratura mondiale poiché, per essere capito, esige una ristrutturazione radicale di tutta la nostra concezione artistico-ideologica, la capacità di distaccarsi da un gran numero di esigenze profondamente radicate nel gusto letterario, la revisione di molte nozioni, e soprattutto una incursione in profondità nel campo dell'opera comica popolare che è stata studiata poco e assai superficialmente.

Rabelais è difficile. Tuttavia la sua opera, correttamente interpretata, permette di far luce sull'evoluzione millenaria della cultura comica popolare, di cui egli è stato il più grande portavoce in campo letterario. Il valore illuminante di Rabelais è enorme; il suo romanzo deve diventare la chiave per esplorare gli splendidi santuari dell'arte comica popolare che è stata così poco studiata e che è rimasta quasi del tutto incompresa. Ma, prima di tutto, è necessario impadronirsi di questa chiave.

La nostra introduzione si propone di porre il problema della cultura comica popolare nel Medioevo e nel Rinascimento, di determinarne le dimensioni e di definirne preliminarmente le caratteristiche.

Come abbiamo già detto, il riso popolare e le sue forme costituiscono il campo meno studiato dell'arte popolare. La concezione ristretta del carattere popolare e del folklore, negata nell'epoca preromantica e stabilita principalmente da Herder e dai romantici, escludeva quasi interamente la cultura specifica della pubblica piazza e del riso popolare in tutta la ricchezza delle loro manifestazioni. E con il successivo

evolversi degli studi letterari e sul folklore, il popolo che ride sulla pubblica piazza non è stato ritenuto oggetto degno di ricerche più attente e approfondite sul piano storico-culturale, folclorico e letterario. Nei numerosi studi scientifici dedicati ai riti, al mito, all'arte popolare lirica ed epica, viene concesso all'elemento comico uno spazio molto modesto.

Ma ciò che è più importante e più grave è il fatto che la stessa natura specifica del riso sia stata percepita in modo deformato, dal momento che ad essa sono state applicate idee e nozioni che le sono completamente estranee e che si sono formate all'insegna della cultura e dell'estetica borghese dei tempi moderni. E' per questo motivo che si può affermare senza alcuna esagerazione che non è ancora stata messa in evidenza la profonda originalità della cultura comica popolare.

Ma il significato e l'ampiezza di questa cultura nel Medioevo e nel Rinascimento erano enormi. Il mondo infinito delle forme e delle manifestazioni comiche si opponeva alla cultura ufficiale e al tono serio della chiesa e del mondo feudale. In tutta la loro varietà, queste forme e fenomeni: divertimenti di piazza di tipo carnevalesco, riti e culti comici particolari, buffoni e stolti, giganti, nani e mostri, giullari di diversa natura e di diverso rango, una letteratura parodica sterminata e di ogni tipo, ecc., tutte queste forme dunque, possedevano un'unità di stile ed erano parti e particelle della cultura comica popolare, della cultura carnevalesca, unica ed indivisibile.

Le molteplici manifestazioni ed espressioni di tale cultura possono essere suddivise in tre grandi categorie:

1) Forme di riti e spettacoli (divertimenti di tipo carnevalesco, svariate azioni comiche sulla pubblica piazza, ecc.);

2) Opere comiche verbali (ivi comprese le parodie) di diverso tipo: orali e scritte, in latino o in volgare;

3) Forme e generi differenti del discorso familiare e di piazza (ingiurie, spergiuri, bestemmie, blasons (2) popolari, ecc.).

Queste tre categorie, che riflettono nella loro eterogeneità un unico aspetto comico del mondo, sono strettamente interdipendenti e si mescolano reciprocamente in modi diversi.

Daremo una definizione preliminare di ognuna di queste tre

forme.

I divertimenti di tipo carnevalesco e le azioni o i riti comici ad essi collegati, avevano un ruolo enorme nella vita dell'uomo del Medioevo. Oltre al carnevale propriamente detto, con tutte le sue azioni e processioni complicate che occupavano per giorni interi le piazze e le strade, si celebrava la «festa dei folli» (festa stultorum) e la «festa dell'asino»; ed esisteva anche uno speciale «riso pasquale» (risus paschalis) libero, consacrato dalla tradizione. Inoltre, quasi tutte le feste religiose avevano un loro aspetto comico, pubblico e popolare, anch'esso consacrato dalla tradizione. Questo era il caso, per esempio, delle «feste del tempio», accompagnate di solito da fiere, con il loro apparato ricco e vario di divertimenti pubblici (vi si esibivano giganti, nani, mostri, bestie «sapienti»). L'atmosfera carnevalesca dominava anche la rappresentazione dei misteri e delle soties (3). E regnava egualmente in alcune feste agricole, come la vendemmia (vendange), che era celebrata anche in città. Il riso accompagnava anche le cerimonie e i riti civili della vita di ogni giorno: buffoni e stolti vi partecipavano sempre e parodiavano tutti i diversi momenti del cerimoniale serio (proclamazione dei nomi dei vincitori di un torneo, cerimonie per la concessione di diritti feudali, vestizione di cavalieri, ecc.). E nessuna festa aveva luogo senza che vi mancassero elementi dell'organizzazione comica come, per esempio, l'elezione, per il periodo della festa, di re e regine «per burla» (roi puor rire).

Tutte queste forme di riti e spettacoli organizzati in modo comico erano molto diffuse in tutti i paesi dell'Europa medievale, ma si distinguevano per la loro ricchezza e la loro complessità nei paesi di cultura romanza, e in particolare in Francia. Nel corso della nostra analisi del sistema di immagini rabelaisiane esamineremo in modo più completo e dettagliato queste forme di riti e spettacoli.

Tutte queste forme, organizzate sul principio del riso, presentavano una differenza estremamente netta, di principio si potrebbe dire, rispetto alle forme di culto e alle cerimonie ufficiali serie della chiesa e dello stato feudale. Esse rivelavano un aspetto completamente diverso del mondo, dell'uomo e dei

rapporti umani, marcatamente non ufficiale, esterno alla chiesa e allo stato; sembravano aver edificato accanto al mondo ufficiale un secondo mondo e una seconda vita, di cui erano partecipi, in misura più o meno grande, tutti gli uomini del Medioevo, e in cui essi vivevano in corrispondenza con alcune date particolari. Tutto ciò aveva creato un particolare dualismo del mondo, e non sarebbe possibile comprendere né la coscienza culturale del Medioevo, né la cultura del Rinascimento senza tenere in considerazione questo dualismo. L'ignorare o il sottovalutare il riso popolare del Medioevo porta a snaturare il quadro di tutta l'evoluzione storica della cultura europea nei secoli seguenti.

Negli stadi primitivi della civiltà esisteva già il duplice aspetto della percezione del mondo e della vita umana. Nel folklore dei popoli primitivi, accanto ai culti seri (per la loro organizzazione e il loro tono) stavano dei culti comici che deridevano e bestemmiavano le divinità («riso rituale»); accanto ai miti seri esistevano dei miti comici e ingiuriosi, e accanto agli eroi i loro sosia parodici. Soltanto in quest'ultimo periodo gli specialisti del folklore (4) hanno cominciato a interessarsi dei riti e dei miti comici.

Ma negli stadi primitivi, in un regime sociale che non conosceva ancora né classi né stato, gli aspetti seri e comici della divinità, del mondo e dell'uomo erano, sotto ogni aspetto, ugualmente sacri, e si potrebbe dire, «ugualmente ufficiali». E ciò si ritrova a volte anche in alcuni riti di epoca posteriore. Così, per esempio, nella Roma antica, anche nella fase statuale, durante la cerimonia del trionfo, si celebrava e si derideva nello stesso tempo il vincitore; e la stessa cosa accadeva durante i funerali: si rimpiangeva (si celebrava) e si derideva il defunto. Ma, venendosi a creare un ordinamento di classe e dello stato, è diventato impossibile conferire uguali diritti ai due aspetti, e tutte le forme comiche -quali prima, quali dopo - hanno assunto un aspetto non ufficiale; il loro significato si è modificato ed esse sono diventate più complesse e più profonde per trasformarsi, infine, nelle forme principali di espressione della concezione popolare del mondo, della cultura popolare. E' il caso dei divertimenti di tipo carnevalesco dell'antichità, in particolare dei saturnali romani e del carnevale del Medioevo, che sono ormai molto lontani dal riso

rituale della comunità primitiva.

Ma quali sono i tratti specifici dei riti e delle forme comiche del Medioevo, e soprattutto, qual è la loro natura, cioè il loro modo di essere?

Non sono naturalmente dei riti religiosi simili, per esempio, a quelli della liturgia cristiana, a cui si collegano attraverso legami molto generici. Il principio comico organizzatore dei riti carnevaleschi li libera del tutto da ogni dogmatismo religioso o ecclesiastico, dal misticismo, dalla pietà; questi riti sono inoltre completamente privi di carattere magico e religioso (essi non esigono niente e non domandano niente). E infine, alcune forme carnevalesche sono una vera e propria parodia del culto religioso. Tutte le forme carnevalesche sono decisamente esterne alla chiesa e alla religione. Appartengono a una sfera del tutto particolare della vita quotidiana.

Per il loro carattere immediato, tangibilmente concreto, e per il potente elemento di gioco, esse sono vicine piuttosto alle forme artistico-figurative, soprattutto a quelle degli spettacoli teatrali. Ed effettivamente le forme degli spettacoli teatrali del Medioevo gravitano in prevalenza intorno alla cultura carnevalesca della pubblica piazza e in un certo qual modo ne fanno parte. Comunque il fondamentale nucleo carnevalesco di questa cultura non è la forma puramente artistica dello spettacolo teatrale, e in genere non entra nel campo dell'arte. Si colloca piuttosto ai confini tra l'arte e la vita. In realtà è la vita stessa, presentata sotto la veste speciale del gioco.

Il carnevale infatti non conosce distinzioni fra attori e spettatori. Non conosce il palcoscenico neppure nella sua forma embrionale. Il palcoscenico distruggerebbe il carnevale (e viceversa la soppressione del palcoscenico distruggerebbe lo spettacolo teatrale). Al carnevale non si assiste, ma lo si vive, e lo si vive tutti poiché esso, per definizione è fatto dall'insieme del popolo. Durante il carnevale non esiste altra vita che quella carnevalesca. E' impossibile sfuggirvi, il carnevale non ha alcun confine spaziale. Durante tutta la festa si può vivere soltanto in modo conforme alle sue leggi, cioè secondo le leggi della libertà. Il carnevale ha un carattere universale, è uno stato particolare del mondo intero, è la sua rinascita e il suo rinnovamento a cui tutti partecipano. Questo è il carnevale per definizione, nella sua sostanza, e tutti coloro che vi

partecipano lo sentono nel modo più intenso. Quest'idea del carnevale è stata recepita e si è manifestata nella maniera più evidente nei saturnali romani, che erano sentiti come un ritorno effettivo e completo (per quanto provvisorio), all'età dell'oro. Le tradizioni dei saturnali non si sono interrotte e sono rimaste vive anche nel carnevale del Medioevo, che è stato l'incarnazione più piena e più pura - rispetto alle altre feste medievali - di questa idea di rinnovamento universale. Gli altri divertimenti medievali di tipo carnevalesco erano limitati e incarnavano l'idea del carnevale sotto una forma incompleta e meno pura; comunque in essi quest'idea esisteva ed era sentita vivamente come una fuga temporanea al di fuori del modo di vivere comune (cioè ufficiale).

Così, sotto questo aspetto, il carnevale non era una forma artistica di spettacolo teatrale, ma piuttosto una forma reale (benché temporanea) della vita stessa, che non era semplicemente rappresentata sulla scena, ma era in un certo qual modo vissuta (per la durata del carnevale). Tutto ciò si può esprimere nel modo seguente: durante il carnevale è la vita stessa che recita, rappresentando - senza palcoscenico, senza ribalta, senza attori, senza spettatori, cioè senza gli attributi specifici di qualsiasi spettacolo teatrale - un'altra forma libera (e piena) di realizzazione, la propria rinascita e il proprio rinnovamento su principi migliori. Qui la forma reale della vita appare nello stesso tempo come la sua forma ideale resuscitata.

I buffoni e gli stolti sono i personaggi caratteristici della cultura comica medievale. Costoro sembrano essere dei portatori permanenti, consacrati, del principio del carnevale nella vita comune (non carnevalesca). Buffoni e stolti come, per esempio, Triboulet alla corte di Francesco I (egli appare anche nel romanzo di Rabelais), non erano affatto degli attori che recitavano sulla scena il personaggio del buffone e dello stolto (come per esempio in seguito i commedianti che recitavano la parte di Arlecchino, di Hans Wurst, ecc.). Essi rimanevano buffoni e stolti sempre e comunque, in tutte le circostanze della vita, e come tali erano portatori di una forma particolare di vita, reale e ideale nello stesso tempo. Essi erano ai confini tra la vita e l'arte (in una specie di sfera intermedia): non erano semplicemente dei personaggi eccentrici o stupidi,

né attori comici.

Durante il carnevale dunque è la vita stessa che recita e, per un certo tempo, la recita si trasforma in vita autentica. In ciò consiste la natura specifica del carnevale, il suo particolare modo di esistere.

Il carnevale è la seconda vita del popolo, organizzata sul principio del riso. E' la sua vita di festa. La festa è il tratto fondamentale di tutte le forme di riti e spettacoli comici nel Medioevo.

Tutte queste forme erano esteriormente legate alle feste religiose.

E persino il carnevale, che non coincideva con nessun avvenimento specifico della storia religiosa e con nessuna festa per un santo, si svolgeva negli ultimi giorni che precedevano la grande quaresima (per questa ragione veniva chiamato in Francia Mardi gras o Careme-prenant e nei paesi germanici Fastnacht). Ancora più forte è il legame genetico di tutte queste forme con le feste pagane agricole dell'antichità, che includevano nel loro rituale l'elemento comico.

Le feste (qualunque esse siano) sono una forma primaria molto importante della cultura umana. Non si deve considerarle né spiegarle come un prodotto delle condizioni e degli scopi pratici del lavoro collettivo o, - interpretazioni ancora più volgare - del bisogno biologico (fisiologico) di riposo periodico. Le festività hanno avuto sempre il contenuto essenziale e il senso profondo di una concezione del mondo. Mai alcun «esercizio» di organizzazione e di perfezionamento del processo di lavoro collettivo, alcun «giocare a lavorare», alcun riposo o tregua nel lavoro sono potuti diventare delle feste in sé. Perché divenissero feste c'era bisogno di un qualche altro elemento attinto da una diversa sfera della vita comune, da quella spirituale-ideologica. Dovevano essere sanzionati non dal mondo dei mezzi e delle condizioni indispensabili, ma da quello degli scopi superiori dell'esistenza umana, cioè dal mondo degli ideali. Senza tutto ciò non poteva esistere alcun clima di festa.

Le festività hanno sempre un rapporto essenziale con il tempo. Alla loro base sta sempre una concezione determinata e concreta del tempo naturale (cosmico), biologico e storico. Inoltre esse, in tutte le fasi di evoluzione storica, sono state

legate a periodi di crisi, di svolta, nella vita della natura, della società e dell'uomo. Il morire, il rinascere, l'avvicinarsi e il rinnovarsi sono sempre stati elementi dominanti nella percezione festosa del mondo. E sono proprio questi elementi che - sotto le forme concrete di feste determinate - hanno creato anche il clima specifico della festa.

Nell'ambito dell'ordinamento di classe e dello stato feudale del Medioevo, questo carattere della festa, cioè il suo rapporto con qualche scopo superiore dell'esistenza umana, il rinascere e il rinnovarsi, poteva esistere pienamente e in tutta la sua purezza soltanto nel carnevale e negli aspetti popolari e pubblici delle altre feste. La festività diventava in questo caso la forma della seconda vita del popolo che penetrava temporaneamente nel regno utopico dell'universalità, della libertà, dell'uguaglianza e dell'abbondanza.

Al contrario, le feste ufficiali del Medioevo - sia quelle della chiesa che quelle dello stato feudale - non distraevano dall'ordinamento esistente, e non creavano affatto questa seconda vita. Non facevano altro che consacrare, che sancire il regime esistente e rafforzarlo. Il legame con il tempo diventava puramente formale, gli avvicinamenti e le crisi erano riportati nel passato.

La festa ufficiale in sostanza era rivolta soltanto all'indietro, al passato di cui si serviva per consacrare l'ordine sociale esistente. La festa ufficiale, a volte nonostante la sua stessa intenzione, convalidava la stabilità, l'immutabilità e l'eternità dell'ordine esistente: la gerarchia, i valori, le norme e i tabù religiosi, politici e morali in vigore. La festa era il trionfo della verità già data, vittoriosa, dominante, che assumeva l'aspetto di una verità eterna, immutabile e perentoria. E' per questa ragione che il tono della festa ufficiale non poteva essere che quello serio e monolitico, al quale era estraneo il principio comico. E' soprattutto per questo che la festa ufficiale travisava la vera natura della festa umana, la snaturava. Ma questa festosità autentica era indistruttibile; ed è per questo che fu necessario tollerarla e persino legalizzarla parzialmente nelle forme esteriori e ufficiali della festa, e cederle la pubblica piazza.

Il carnevale, in opposizione alla festa ufficiale, era il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante



e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù. Era l'autentica festa del tempo, del divenire, degli avvicindamenti e del rinnovamento. Si opponeva ad ogni perpetuazione, ad ogni carattere definitivo e ad ogni fine. Volgeva il suo sguardo all'avvenire incompiuto.

Un significato del tutto particolare aveva l'abolizione di tutti i rapporti gerarchici. In effetti durante le feste ufficiali le differenze gerarchiche erano mostrate in modo evidente: in esse bisognava apparire con tutte le insegne del proprio titolo, grado e stato, e occupare il posto assegnato al proprio rango. La festa consacrava l'ineguaglianza. Al contrario, nel carnevale tutti erano considerati uguali, e nella piazza carnevalesca regnava la forma particolare del contatto familiare e libero fra le persone, separate nella vita normale - non carnevalesca - dalle barriere insormontabili della loro condizione, dei loro beni, del loro lavoro, della loro età e della loro situazione familiare. Sullo sfondo dell'eccezionale gerarchizzazione del regime feudale medievale, con l'estremo spezzettamento in stati e corporazioni nella vita di ogni giorno, questo contatto libero e familiare era sentito molto acutamente e costituiva una parte essenziale della percezione carnevalesca del mondo. Era come se l'individuo fosse dotato di una seconda vita che gli permetteva di avere rapporti nuovi, puramente umani, con i suoi simili. Il senso di estraneità spariva temporaneamente. L'uomo ritornava a se stesso e si sentiva essere umano fra altri esseri umani. E questa autentica umanità dei rapporti non era soltanto il frutto dell'immaginazione o del pensiero astratto, ma era effettivamente realizzata e vissuta nel vivo contatto materiale e sensibile. L'ideale utopico e il reale si fondevano provvisoriamente nella percezione carnevalesca del mondo, unica nel suo genere.

Questa eliminazione temporanea, ideale e reale, dei rapporti gerarchici fra le persone, creava sulla piazza carnevalesca un tipo speciale di comunicazione, impensabile in tempi normali. Si assisteva all'elaborazione di forme specifiche di linguaggio e di gesti della pubblica piazza, aperte e schiette, che abolivano ogni distanza fra gli individui in comunicazione, libere dalle regole correnti (non carnevalesche) dell'etichetta e della decenza. Si è venuto a creare così quel particolare stile di

linguaggio carnevalesco di piazza, di cui troveremo moltissimi echi in Rabelais.

Nel processo di evoluzione plurisecolare il carnevale medievale, preparato dai riti comici anteriori, vecchi di migliaia di anni (ivi compresi - a uno stadio antico - i saturnali), ha dato vita a una lingua propria che esprime le forme e i simboli carnevaleschi, una lingua molto ricca e adatta ad esprimere la percezione carnevalesca, unica ma complessa, che il popolo ha del mondo. Questa percezione, ostile a tutto ciò che fosse già dato e definito, a tutte le pretese di immutabilità ed eternità, aveva bisogno, per esprimersi, di forme dinamiche, mutevoli (camaleontiche), fluttuanti e in movimento. E' per questo che tutte le forme e i simboli della lingua carnevalesca sono pervasi dal pathos degli avvicendamenti e dei rinnovamenti, dalla coscienza della gioiosa relatività delle verità e delle autorità dominanti. E' per questo che tale lingua è caratterizzata dall'originale logica del «mondo alla rovescia», «all'incontrario», dalla logica delle permutazioni continue dell'alto e del basso («la ruota»), del volto e del deretano, dalle forme caratteristiche più diverse di parodie e travestimenti, di abbassamenti, profanazioni, incoronazioni e detronizzazioni burlesche. La seconda vita, il secondo mondo della cultura popolare si viene a determinare in certo qual modo come una parodia della vita normale, cioè della vita non carnevalesca, come un «mondo alla rovescia». E' indispensabile sottolineare che la parodia carnevalesca è lontanissima dalla parodia moderna, che è puramente negativa e formale; la parodia carnevalesca, infatti, negando, al tempo stesso fa resuscitare e rinnova. Alla cultura popolare era totalmente estranea la negazione pura e semplice.

Nella presente introduzione abbiamo soltanto sfiorato molto superficialmente la lingua delle forme e dei simboli carnevaleschi, che è di una ricchezza e di una originalità straordinarie. Obiettivo essenziale del nostro studio è quello di comprendere questa lingua già in parte dimenticata e che ormai ci resta oscura. E' proprio di questa lingua che si è servito Rabelais. Senza conoscerla, non potremmo comprendere veramente il sistema di immagini rabelaisiane.

C'è da dire comunque che questa lingua carnevalesca fu utilizzata in maniera e in misura diversa anche da Erasmo,

Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara, Quevedo; e pure dalla «letteratura degli stolti» tedesca (Narrenliteratur), da Hans Sachs, Fischart, Grimmelshausen e altri. Senza conoscere questa lingua non è possibile capire a fondo e in tutti i suoi aspetti la letteratura del Rinascimento e del periodo barocco. E non soltanto la letteratura, ma anche tutte le utopie del Rinascimento e la stessa concezione rinascimentale del mondo erano profondamente pervase dalla percezione carnevalesca del mondo e spesso ne assumevano le forme e i simboli.

Qualche parola preliminare, adesso, sulla complessa natura del riso carnevalesco. Esso era innanzitutto un riso di festa. Non era una reazione individuale a tale o talaltro fenomeno «comico» isolato. Il riso carnevalesco apparteneva, in primo luogo, a tutto il popolo (il suo carattere popolare, come abbiamo già detto, è inerente alla natura stessa del carnevale): tutti ridono, è un riso «generale»; poi, in secondo luogo, è universale, riguarda tutto e tutti (ivi compresi gli stessi partecipanti al carnevale), il mondo intero appare comico, è percepito e conosciuto sotto il suo aspetto comico, nella sua gaia relatività; in terzo luogo, infine, questo riso è ambivalente: è gioioso, scoppia di allegria, ma è contemporaneamente beffardo, sarcastico, nega e afferma nello stesso tempo, seppellisce e resuscita. Questo è il riso carnevalesco.

Notiamo una importante particolarità del riso della festa popolare: esso è diretto contro le stesse persone che ridono. Il popolo non si esclude da tutto il mondo in divenire. E' anch'esso incompiuto; anch'esso, morendo, nasce e si rinnova. In ciò consiste una delle principali differenze fra il riso della festa popolare e il riso puramente satirico dell'epoca moderna. L'autore puramente satirico, che conosce soltanto il riso negativo, si pone al di fuori dell'oggetto della sua derisione, vi si contrappone, e così viene distrutta l'integrità dell'aspetto comico del mondo, e ciò che è «comico» (negativo) diventa un fenomeno privato. Il riso ambivalente del popolo esprime invece l'opinione del mondo intero in divenire, in cui si trova anche colui che ride.

Sottolineiamo in questo caso il carattere utopico, il significato di concezione del mondo, che ha questo riso di

fešta, diretto contro tutto ciò che è superiore. Esso mantiene ancora viva in sé - con un cambiamento sostanziale di senso - la derisione rituale della divinità che si ritrova nelle più antiche cerimonie comiche. Ma sono scomparsi tutti gli elementi culturali e limitati e non restano più che gli elementi umani, universali e utopici.

Rabelais è stato, nella letteratura mondiale, il grande portavoce, l'apice di questo riso popolare e carnevalesco. La sua opera ci permette di penetrare nella natura complessa e profonda di questo riso.

E' molto importante porre in maniera giusta il problema del riso popolare. Fino ad oggi nella letteratura relativa a questo problema ha prevalso una grossolana modernizzazione: esso è stato interpretato, nello spirito della letteratura comica moderna, sia come un riso satirico negativo (in tal caso Rabelais appare come autore esclusivamente satirico) sia come un riso gioioso puramente divertente, leggero, privo di ogni profondità e forza. Di solito la sua ambivalenza non viene affatto percepita.

Passiamo adesso alla seconda forma di cultura comica popolare: le opere comiche verbali (in latino e in volgare).

Non si tratta più, certamente, di folklore (sebbene una parte di queste opere in lingua popolare possa esservi inclusa). Tutta questa letteratura era pervasa dal senso carnevalesco del mondo, utilizzava ampiamente la lingua delle forme e delle immagini carnevalesche, si sviluppava nell'ambito di tutte le libertà permesse dal carnevale e, nella maggior parte dei casi, era fondamentalmente legata alle feste di tipo carnevalesco, di cui a volte costituiva la parte letteraria(5). In questa letteratura il riso era un riso ambivalente di festa. Essa era tutta letteratura di festa, ricreativa, del Medioevo.

Come abbiamo già detto, le festività di tipo carnevalesco avevano un posto considerevole nella vita del popolo medievale, anche dal punto di vista del tempo: nel Medioevo le grandi città vivevano una vita carnevalesca persino tre mesi l'anno. L'influenza della percezione carnevalesca del mondo sulla visione e il pensiero degli uomini era radicale: li obbligava a staccarsi in qualche modo dalla loro condizione

ufficiale (quella di monaco, chierico, studioso), a percepire il mondo sotto il suo aspetto comico e carnevalesco. E non soltanto gli studenti ma anche i chierici, gli ecclesiastici d'alto rango e i dotti teologi si concedevano delle gaie distrazioni durante le quali essi abbandonavano la loro serietà religiosa e si dedicavano ai Joca monacorum - come si intitolava una delle opere più famose del Medioevo. Nelle loro celle essi componevano dei trattati dotti semiparodici e altre opere comiche in latino.

La letteratura comica medievale si è sviluppata per tutto un millennio e anche di più, se si fa risalire il suo inizio all'antichità cristiana. Durante questo lungo periodo essa ha subito dei cambiamenti sostanziali (meno sensibili tuttavia per la letteratura in lingua latina). Furono elaborati generi diversi e variazioni stilistiche. Ma malgrado tutte le distinzioni storiche e di genere, questa letteratura rimane - in misura più o meno grande - espressione della percezione popolare e carnevalesca del mondo e adopera la lingua delle forme e dei simboli carnevaleschi.

Molto diffusa era la letteratura latina parodica o semiparodica. Ci è giunta un'enorme quantità di manoscritti di questa letteratura nei quali tutta l'ideologia ufficiale della chiesa e tutti i suoi riti sono descritti in modo comico. Il riso penetra qui anche nelle sfere più alte del pensiero e del culto religioso.

Una delle opere più antiche e più famose di questa letteratura è la Coena Cypriani, travestimento parodico di tipo carnevalesco e conviviale di tutta la Sacra Scrittura (Bibbia e Vangelo). E' un'opera che è stata consacrata dalla tradizione del risus paschalis libero; vi si ritrovano, fra l'altro, echi remoti dei saturnali romani. Un'altra opera molto antica di questo tipo, il Vergilius Maro grammaticus, è un trattato erudito semiparodico sulla grammatica latina e, nello stesso tempo, è una parodia della saggezza scolastica e dei metodi scientifici dell'inizio del Medioevo. Queste due opere, che si collocano quasi a cavallo fra l'antichità e il Medioevo, inaugurano la letteratura comica in latino ed esercitano un'influenza determinante sulle sue tradizioni. La loro popolarità ha continuato a sussistere fino quasi al Rinascimento.

Nell'ulteriore sviluppo della letteratura comica latina si vennero a creare dei doppioni parodici di tutti gli elementi del culto e del dogma religioso. E' ciò che viene chiamato «parodia sacra», uno dei fenomeni più originali e ancora scarsamente compresi della letteratura medievale. Conosciamo moltissime liturgie parodiche (liturgia dei bevitori, liturgia dei giocatori, ecc.), parodie di testi evangelici, di preghiere - persino delle più consacrate (Padre nostro, Ave Maria, ecc.) -, di litanie, di inni religiosi, di salmi, travestimenti di diverse sentenze evangeliche, ecc. Venivano composti anche testamenti parodici («Il testamento del porco», «Il testamento dell'asino»), epitaffi parodici, deliberazioni parodiche dei concili, ecc. Questa letteratura era pressoché infinita ed era consacrata dalla tradizione e in certo qual modo tollerata anche dalla chiesa. Una parte di essa era composta ed esisteva sotto l'egida del risus paschalis o del «riso di Natale», l'altra (liturgie e preghiere parodiche) era in rapporto diretto con la «festa dei folli» e senz'altro veniva recitata in queste occasioni.

Esistevano anche altri tipi di letteratura comica latina, come per esempio le dispute e i dialoghi parodici, le cronache parodiche, ecc.

I loro autori dovevano avere necessariamente un certo grado di istruzione (in alcuni casi, anche assai alto). Tutti questi erano echi del riso di piazza del carnevale, che risuonavano tra le mura dei monasteri, delle università e delle scuole.

La letteratura latina comica del Medioevo ha trovato la sua apoteosi, all'apice del Rinascimento, nell'Elogio della follia di Erasmo (una delle creazioni migliori del riso carnevalesco in tutta la letteratura mondiale), e nelle *Epistolae obscurorum virorum*.

La letteratura comica in lingua volgare del Medioevo non era meno ricca ed anzi era ancora più multiforme. Vi troviamo degli scritti analoghi alla parodia sacra: preghiere parodiche, omelie parodiche (chiamate, in Francia, *sermons joieux*), canti di Natale, leggende sacre parodiche, ecc. Ma tra tutte predominano le parodie e i travestimenti laici, che mettono in luce l'aspetto comico del regime feudale e dello spirito eroico del tempo. Di tal genere sono le epopee parodiche medievali che mettono in scena animali, buffoni, imbrogliatori e sciocchi;

gli elementi dell'epopea eroica parodica dei cantastorie; l'apparizione di sosia comici degli eroi epici (Roland comique), ecc. Esistono anche romanzi cavallereschi parodici come *La mule sans bride*, *Aucassin et Nicolette*. Si sviluppano generi diversi di retorica comica: ogni sorta di débats di tipo carnevalesco, dispute, dialoghi, «panegirici» comici (o «glorificazioni»), ecc. Il riso carnevalesco risuona nelle favole e nella particolare lirica comica dei «vaganti» (clerici vagantes).

Tutti questi generi e tutte queste opere della letteratura comica sono legati alla piazza nel periodo di carnevale e, molto più della letteratura latina comica, utilizzano le forme e i simboli del carnevale. Più strettamente e direttamente legata al carnevale era la drammaturgia comica del Medioevo. Il primo dramma comico (che ci è pervenuto) di Adam de la Halle, il *Jeu de la feuillée*, è uno splendido esempio della visione e della comprensione carnevalesca della vita e del mondo; e contiene in embrione numerosi elementi che si ritroveranno nel mondo di Rabelais. Anche i miracoli e i drammi morali sono, in misura più o meno grande, «carnevalizzati». Il riso penetra anche nei misteri: le diableries dei misteri hanno un carattere carnevalesco nettamente marcato. E, infine, le soties sono un genere estremamente carnevalizzato del tardo Medioevo.

Abbiamo accennato qui soltanto ad alcune tra le espressioni più conosciute della letteratura comica, delle quali è possibile parlare senza particolari commenti. Tutto ciò è sufficiente per impostare il problema. In seguito, nel corso della nostra analisi dell'opera di Rabelais, dovremo soffermarci in maniera più dettagliata su questi, come su altri generi e opere meno conosciute della letteratura comica del Medioevo.

Passiamo ora alla terza forma di espressione della cultura comica popolare, cioè ad alcuni fenomeni e generi specifici del linguaggio familiare e di piazza del Medioevo e del Rinascimento.

Abbiamo già detto che nella piazza, durante il carnevale, l'eliminazione temporanea di ogni differenza e barriera gerarchica fra gli individui, l'abolizione di alcune regole e tabù in vigore nella vita normale, cioè extracarnevalesca, creavano

un tipo particolare di comunicazione ideale e reale fra la gente, che era impossibile in tempi normali. E' un contatto libero, familiare e di piazza fra gli individui non più separati da alcuna distanza.

Un nuovo tipo di comunicazione fa nascere sempre delle nuove forme di linguaggio, nuovi generi verbali, cambiamenti di senso o eliminazione di alcune forme vecchie, ecc. Sappiamo bene che esistono fenomeni analoghi anche attualmente. Quando, per esempio, due persone diventano amiche, la distanza che le separa diminuisce (esse sono «su uno stesso piano») e le forme di comunicazione verbale fra loro cambiano totalmente: si dànno familiarmente del «tu», cambiano il modo di chiamarsi e trasformano i nomi stessi (Ivan Ivanovi-c ad esempio diventa Vanja o Van'ka); a volte i nomi si trasformano in nomignoli e appaiono delle espressioni ingiuriose, usate però in senso affettuoso; diventa possibile qualsiasi derisione (mentre dove non c'è un rapporto stretto, l'oggetto di derisione può essere soltanto esterno, un «terzo»); è possibile darsi delle pacche sulle spalle e perfino sul ventre (tipico gesto carnevalesco); vengono a cadere l'etichetta e i divieti verbali e, di conseguenza, fanno la loro apparizione anche le espressioni più volgari, le parolacce, ecc. Ma, ben inteso, questo contatto familiare nella vita quotidiana contemporanea è molto diverso dal contatto libero e familiare sulla pubblica piazza durante il carnevale popolare. Gli manca la cosa più importante: il carattere universale, il clima di festa, l'intenzione utopica, il valore profondo di concezione del mondo. Più in generale, nell'epoca attuale, conferendo una ripetitività quotidiana a certe forme carnevalesche e mantenendone l'involucro esteriore, ci si lascia sfuggire il loro significato interiore. Notiamo qui per inciso che gli elementi di alcuni riti antichi di fraternizzazione hanno continuato ad esistere nel carnevale, dove però hanno acquisito un significato nuovo e approfondito. Con il carnevale alcuni di questi elementi sono entrati a far parte della vita quotidiana dei tempi moderni, perdendo però quasi del tutto il loro significato carnevalesco.

Così, il nuovo tipo di rapporto familiare popolar-carnevalesco si riflette in tutta una serie di fenomeni linguistici. Ci soffermeremo su alcuni di essi.

Il linguaggio familiare di piazza è caratterizzato dall'uso



assai frequente di imprecazioni, cioè di parole ed espressioni ingiuriose, a volte assai lunghe e complicate. Le imprecazioni, sul piano grammaticale e semantico, sono abitualmente isolate nel contesto del linguaggio, e interpretate come formule fisse del tipo dei proverbi. E' questo il motivo per cui si può affermare che le imprecazioni sono un genere verbale particolare del linguaggio familiare di piazza. Per ciò che riguarda la loro genesi, esse non sono omogenee e hanno avuto delle funzioni diverse nella comunicazione primitiva, la quale aveva soprattutto un carattere magico, incantatorio. Ma ciò che ci interessa di più sono le imprecazioni blasfeme rivolte alle divinità, che erano un elemento necessario dei più antichi culti comici. Queste imprecazioni blasfeme erano ambivalenti: abbassando e mortificando, esse nello stesso tempo rigeneravano e rinnovavano. E sono proprio queste imprecazioni blasfeme ambivalenti che hanno determinato il carattere di genere verbale delle imprecazioni nella comunicazione carnevalesca e di piazza. Ma in effetti, durante il carnevale, esse cambiavano completamente il loro senso: perdevano del tutto il loro carattere magico e generalmente pratico, diventavano fine a se stesse, e acquisivano universalità e profondità. Grazie a questa metamorfosi, le imprecazioni hanno portato il loro contributo alla creazione di un'atmosfera di libertà carnevalesca e alla creazione del secondo aspetto, comico, del mondo.

Sotto molti aspetti anche le bestemmie o gli spergiuri (jurons) sono analoghi alle imprecazioni. Anch'essi invadono il linguaggio familiare della pubblica piazza. Anche le bestemmie devono essere considerate come un genere verbale particolare, dello stesso tipo delle imprecazioni (carattere isolato, definito, fine a se stesso). Inizialmente gli spergiuri e le bestemmie non erano legati al riso, ma furono eliminati dalle sfere del linguaggio ufficiale, poiché ne trasgredivano le norme verbali; è per questo che si trasferirono nella libera sfera del linguaggio familiare di piazza. Qui, nell'atmosfera carnevalesca, furono pervasi dal principio comico e diventarono ambivalenti.

Un destino analogo hanno avuto anche altri fenomeni verbali, come per esempio le volgarità di qualsiasi tipo. Il linguaggio familiare di piazza era quasi una riserva in cui si accumulavano i diversi fenomeni verbali vietati ed eliminati

dalla comunicazione verbale ufficiale. Ma, nonostante la loro eterogeneità genetica, questi fenomeni sono pervasi allo stesso modo dalla percezione carnevalesca del mondo, hanno modificato le loro vecchie funzioni, hanno acquisito un tono comico generale e sono diventate, per così dire, le scintille della fiamma unica del carnevale che rinnova il mondo.

Ci soffermeremo in seguito, al momento opportuno, su altri fenomeni originali del linguaggio familiare di piazza. Sottolineiamo, per concludere, che tutti i generi e le forme di questo linguaggio hanno avuto una potente influenza sullo stile di Rabelais.

Queste sono le tre forme principali di espressione della cultura comica popolare del Medioevo. Naturalmente, tutti i fenomeni che abbiamo sin qui esaminato erano noti ai ricercatori e sono stati da essi studiati (in particolare la letteratura comica in lingua volgare). Ma sono stati studiati isolatamente, del tutto staccati dal loro seno materno, cioè dalle forme dei riti e degli spettacoli del carnevale; quindi sono stati studiati senza tener conto dell'unità della cultura comica popolare del Medioevo. Il problema di questa cultura non è mai stato posto. E' questo il motivo per cui, dietro la diversità e l'eterogeneità di tutti questi fenomeni, non è stato percepito l'aspetto comico del mondo, unico e profondamente originale, del quale essi sono i diversi frammenti. Ed è questo altresì il motivo per cui anche l'essenza di questi fenomeni non è stata mai messa del tutto in evidenza. Sono stati dei fenomeni studiati alla luce delle regole culturali, estetiche e letterarie dell'epoca moderna, cioè valutati non con il loro metro, ma con il metro dell'epoca moderna, che non ha nulla a che vedere con essi.

Sono stati modernizzati: ed è per questo che sono state date di loro un'interpretazione e una valutazione sbagliate. E' rimasto incompreso il tipo particolare di imagerie comica, unico nella sua diversità, proprio della cultura popolare del Medioevo e, in via generale, estraneo ai tempi moderni (soprattutto al XIX secolo). Dobbiamo cercare di dare adesso una definizione preliminare di questo tipo di imagerie comica.

Nell'opera di Rabelais si mette di solito in rilievo l'eccezionale predominanza del principio materiale e corporeo della vita: immagini del corpo, del mangiare e del bere, dei bisogni naturali, della vita sessuale. Inoltre, tali immagini sono state eccessivamente esagerate, iperbolizzate. Rabelais è stato considerato come il più grande poeta della «carne» e del «ventre» (da Victor Hugo, per esempio). Altri hanno parlato del suo «fisiologismo volgare», del suo «biologismo», «naturalismo», ecc. Anche in altri autori del Rinascimento (Boccaccio, Shakespeare e Cervantes) si sono riscontrati fenomeni analoghi, seppure in maniera meno marcata. Questo è stato spiegato come una «riabilitazione della carne», fenomeno caratteristico proprio del Rinascimento, come una reazione all'ascetismo del Medioevo. A volte, altri hanno voluto vedervi una manifestazione tipica del principio borghese, cioè dell'interesse materiale dell'«individuo economico», nella sua forma privata ed egoistica.

Spiegazioni simili e altre analoghe non sono che forme diverse di modernizzazione delle immagini materiali e corporee nella letteratura del Rinascimento; però queste immagini non hanno il significato ristretto e modificato che la «materialità», il «corpo» e la «vita corporea» (mangiare, bere, bisogni naturali, ecc.) hanno assunto nelle concezioni dei secoli seguenti (soprattutto del XIX secolo).

Le immagini del principio materiale e corporeo in Rabelais (e in altri scrittori del Rinascimento) sono un'eredità (in verità un po' modificata, nel periodo rinascimentale) della cultura comica popolare, di quel tipo particolare di imagerie e, più in generale, di quella particolare concezione estetica della vita quotidiana che è caratteristica di questa cultura e che si distacca nettamente dalle concezioni estetiche dei secoli posteriori (a partire dal classicismo). Chiameremo tale concezione estetica, in modo del tutto convenzionale, realismo grottesco.

Nel realismo grottesco (cioè nel sistema di immagini della cultura comica popolare), il principio materiale e corporeo è presentato nel suo aspetto universale, utopico e festoso. Il comico, il sociale e il corporeo sono presentati qui in un'indissolubile unità, come un tutto organico e indivisibile. E

questo tutto è gioioso e benefico.

Nel realismo grottesco l'elemento materiale e corporeo è un principio profondamente positivo: non è presentato né sotto forma egoistica né staccato dalle altre sfere della vita. Il principio materiale e corporeo è percepito qui come universale e proprio dell'insieme di tutto il popolo, ed è appunto come tale che si oppone a qualsiasi tipo di distacco dalle radici materiali e corporee del mondo, a qualsiasi isolamento e confinamento in se stesso, a qualsiasi idealità astratta, a qualsiasi pretesa di significato staccato e indipendente dalla terra e dal corpo. Il corpo e la vita corporea vengono ad avere, lo ripetiamo, un carattere cosmico e nello stesso tempo universale; non sono affatto il corpo e la fisiologia nel senso stretto e preciso dei nostri tempi, non sono né interamente individualizzati, né staccati dal resto del mondo. Il portatore del principio materiale e corporeo non è qui né l'essere biologico isolato, né l'individuo borghese egoista, ma il popolo; un popolo che cresce e si rinnova continuamente nella sua evoluzione. E' questo il motivo per cui l'elemento corporeo è così grandioso, esagerato, infinito. L'esagerazione viene ad avere in questo caso un carattere positivo, affermativo. L'elemento dominante in tutte queste immagini della vita materiale e corporea è la fertilità, la nascita, la crescita in sovrabbondanza. E, lo ripetiamo ancora una volta, tutte le manifestazioni della vita materiale e corporea e tutte le cose non vengono attribuite a un essere biologico isolato o a un individuo «economico» privato ed egoista, ma a una sorta di corpo popolare, collettivo, generico (preciseremo in seguito il senso di tale affermazione). L'abbondanza e l'universalità determinano a loro volta anche il carattere gioioso e festoso (non prosaico-quotidiano) di tutte le immagini della vita materiale e corporea. Il principio materiale e corporeo è, in questo caso, il principio della festa, del banchetto, dell'allegria, è il «gran festino». Tale carattere del principio materiale e corporeo si mantiene in misura considerevole anche nella letteratura e nell'arte del Rinascimento e più che mai, naturalmente, in Rabelais.

Il tratto caratteristico del realismo grottesco è l'abbassamento (sni-zenie) cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e

corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità. Così, per esempio, la Coena Cypriani, di cui abbiamo parlato prima, e molte altre parodie latine del Medioevo, si limitano in un certo qual modo ad estrarre dalla Bibbia, dal Vangelo e da altri testi sacri tutti i dettagli corporei che hanno una funzione abbassante (sni-zaju-s-cij) e materializzante. Nei dialoghi comici, molto popolari nel Medioevo, fra Salomone e Marcolfo, alle sentenze di Salomone, che hanno un tono serio e alto, si contrappongono le massime gioiose e abbassanti del buffone Marcolfo che riconducono alla sfera materiale e corporea precedentemente esaminata (mangiare, bere, digestione, vita sessuale)(6). Bisogna dire comunque che uno degli elementi principali della comicità del buffone medievale consisteva nel trasportare tutto il cerimoniale e i riti alti sul piano materiale e corporeo; era questo l'atteggiamento dei buffoni durante i tornei, le cerimonie di vestizione dei cavalieri, e in altre circostanze. Ed è proprio a queste tradizioni del realismo grottesco che si rifanno, in particolare, quasi tutti i processi abbassanti e materializzanti che si riscontrano nell'ideologia e nel cerimoniale del Don Chisciotte.

Nel Medioevo, fra gli studenti e gli studiosi, era estremamente in voga la grammatica parodica giocosa. La sua tradizione, che risale al Vergilius grammaticus (di cui abbiamo già parlato), si estende per tutto il Medioevo e il Rinascimento ed è ancora viva oggi, in forma orale, nelle scuole, nei collegi e seminari religiosi dell'Europa occidentale. La sostanza di questa grammatica giocosa consiste, principalmente, nella trasposizione di tutte le categorie grammaticali, casi, forme verbali, ecc., sul piano materiale e corporeo, soprattutto erotico.

Non sono soltanto le parodie in senso stretto, ma anche tutte le altre forme del realismo grottesco, che abbassano, materializzano, «corporizzano». Sta in ciò la particolarità essenziale del realismo grottesco, che lo differenzia da tutte le forme alte della letteratura e dell'arte del Medioevo. Il riso popolare, che organizza tutte le forme del realismo grottesco, è sempre stato legato al «basso» (nis) materiale e corporeo. Il riso abbassa e materializza.

Che carattere vengono ad avere questi abbassamenti, propri

di tutte le forme di realismo grottesco? A questa domanda non daremo qui che una risposta preliminare, dal momento che sarà l'opera di Rabelais che ci permetterà, nei capitoli seguenti, di puntualizzare, allargare e approfondire la nostra comprensione di tali forme.

Nel realismo grottesco l'abbassamento di ciò che è alto non ha affatto un carattere formale o relativo. L'«alto» (verch) e il «basso» hanno qui un significato rigorosamente e unicamente topografico.

L'alto è il cielo; il basso è la terra; la terra è il principio dell'assorbimento (la tomba, il ventre) ed è nello stesso tempo quello della nascita e della resurrezione (il seno materno). E' questo il valore topografico dell'alto e del basso nel loro aspetto cosmico. Sotto l'aspetto propriamente corporeo, che non è mai del tutto separato con precisione dall'aspetto cosmico, l'alto è il volto (la testa), il basso gli organi genitali, il ventre e il deretano. E' con questi significati assolutamente topografici che ha a che fare il realismo grottesco, ivi compresa la parodia medievale. L'abbassamento consiste, in questo caso, nell'avvicinamento alla terra, come principio che assorbe e nello stesso tempo dà la vita; abbassando si seppellisce e nello stesso tempo si semina, si muore per nascere in seguito meglio e di più. L'abbassamento significa anche iniziazione alla vita della parte inferiore del corpo, quella del ventre e degli organi genitali e, di conseguenza, iniziazione ad atti come l'accoppiamento, il concepimento, la gravidanza, il parto, il mangiare voracemente e il soddisfare le necessità corporali. L'abbassamento scava una tomba corporea per una nuova nascita. E' questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche positivo, di rigenerazione: è ambivalente, nega e afferma nello stesso tempo. Fa precipitare non soltanto verso il basso, nel nulla, nella distruzione assoluta, ma fa precipitare verso il «basso» produttivo, in cui avvengono il concepimento e la nuova nascita, e da cui tutto cresce a profusione; il realismo grottesco non conosce altro «basso»; il «basso» è la terra che dà la vita e il grembo materno; il «basso» è sempre inizio.

E' per questo che anche la parodia medievale non somiglia affatto alla parodia letteraria, puramente formale, dell'epoca moderna.

Anche la parodia letteraria, come qualsiasi altra parodia, abbassa; ma questo abbassamento ha un carattere puramente negativo, privo di ambivalenza rigeneratrice. Ed è per questo che la parodia come genere, e gli abbassamenti di qualsiasi tipo, non potevano conservare nell'epoca moderna l'enorme significato che avevano prima.

Gli abbassamenti (parodici e di altro tipo) sono molto caratteristici anche della letteratura del Rinascimento, che perpetua, sotto certi aspetti, le migliori tradizioni della cultura comica popolare (in Rabelais in maniera particolarmente completa e profonda). Ma il principio materiale e corporeo subisce qui qualche cambiamento di senso e alcune riduzioni, e si indebolisce un po' la sua universalità e il suo carattere di festa. Qui in verità questo processo è ancora all'inizio, come dimostra l'esempio del Don Chisciotte.

La linea principale degli abbassamenti parodici in Cervantes ha un carattere di avvicinamento alla terra, di comunione con la forza produttrice e rigeneratrice della terra e del corpo. E' il prolungamento della linea grottesca. Ma, nello stesso tempo, il principio materiale e corporeo in Cervantes si è già un po' impoverito ed è degenerato. Si trova in uno stato del tutto particolare di crisi e sdoppiamento, le immagini della vita materiale e corporea cominciano ad avere in lui una doppia vita.

Il grosso ventre di Sancio («Panza»), il suo appetito e la sua sete, sono ancora profondamente carnevaleschi; il suo desiderio di abbondanza e di pienezza non ha ancora un carattere egoista e personale: è il desiderio di abbondanza generale. Sancio è il discendente diretto degli antichi demoni panciuti della fecondità, che troviamo raffigurati, per esempio, in alcuni celebri vasi corinzi. Perciò nelle immagini del mangiare e del bere è ancora vivo, in questo caso, l'elemento del banchetto popolare e della festa. Il materialismo di Sancio - la sua pancia, il suo appetito, i suoi abbondanti escrementi - sono il «basso» assoluto del realismo grottesco: è la gioiosa tomba corporea (pancia, ventre, terra), scavata per l'idealismo di Don Chisciotte, un idealismo isolato, astratto e necrotizzato; e in questa tomba il «cavaliere dalla triste figura» sembra dover morire per nascere di nuovo, migliore e più grande; è il correttivo materiale, corporeo e universale alle pretese

individuali, astratte e spirituali, ed è inoltre il correttivo popolare del riso alla serietà unilaterale di queste pretese spirituali (il «basso» assoluto ride senza tregua: è la morte che ride e che dà la vita). Il ruolo di Sancio in rapporto a Don Chisciotte potrebbe essere paragonato a quello delle parodie medievali in rapporto alle ideologie e al culto ufficiale, al ruolo del buffone in rapporto al cerimoniale serio, a quello di Charnage in rapporto a Careme, ecc. Il gioioso principio rigeneratore, anche se in forma indebolita, esiste ancora nelle immagini materializzanti di tutti quei mulini a vento (giganti), taverne (castelli), prostitute (nobili dame), ecc. Tutto ciò non è altro che un tipico carnevale grottesco che trasforma la battaglia in cucina e in banchetto, le armi e le armature in utensili domestici e catini da barbiere, il sangue in vino (l'episodio della battaglia con le botti di vino). Questo è il primo aspetto carnevalesco della vita di tutte le immagini materiali e corporee nelle pagine del romanzo di Cervantes. Ma è proprio questo aspetto che crea il grande stile del realismo di Cervantes, la sua universalità e la sua profonda utopia popolare.

Dall'altra parte, il corpo e gli oggetti cominciano ad acquisire in Cervantes un carattere privato, personale, si rimpiccioliscono, si addomesticano, diventano elementi immobili della vita quotidiana individuale, oggetti di desiderio e possesso egoista. Non è già più il «basso» positivo che dà la vita e rinnova, ma un ostacolo stupido e agonizzante che si erge contro tutte le tensioni ideali. Nella sfera della vita quotidiana privata degli individui isolati, le immagini del «basso» corporeo, pur conservando un certo elemento di negazione, perdono quasi del tutto la loro forza positiva, creatrice e rinnovatrice; si rompe il loro legame con la terra e con il cosmo, ed esse si riducono a immagini naturalistiche di sensualità banale. Comunque in Cervantes questo processo è ancora all'inizio.

Questo secondo aspetto della vita delle immagini materiali e corporee si interseca con il loro primo aspetto in un'unità complessa e contraddittoria. Ed è proprio nella vita doppia, intensa e contraddittoria di queste immagini, che sta la loro forza e il loro realismo storico superiore. In ciò consiste il dramma originale del principio materiale e corporeo nella



letteratura del Rinascimento, il dramma del corpo e degli oggetti sottratti all'unità con la terra che genera e con il corpo universale che cresce e si rinnova continuamente, a cui erano legati nella cultura popolare. Per la coscienza artistica e ideologica del Rinascimento questa rottura non si era ancora realizzata del tutto. Il «basso» materiale e corporeo del realismo grottesco adempie sempre alle sue funzioni unificanti, abbassanti, sconsacranti e nello stesso tempo rigeneratrici. Per quanto i corpi e gli oggetti «privati» e unici siano stati dispersi, separati e isolati, il realismo del Rinascimento non ha tagliato del tutto il cordone ombelicale che li lega al ventre fecondo della terra e del popolo. Qui il corpo e l'oggetto unici non coincidono con se stessi, non sono uguali a se stessi, come nel realismo naturalistico dei secoli posteriori; essi costituiscono il tutto materiale e corporeo che fa crescere il mondo e, di conseguenza, supera i limiti del proprio individualismo; in essi il privato e l'universale sono ancora fusi in una unità contraddittoria. La percezione carnevalesca del mondo è il fondamento della letteratura del Rinascimento.

La complessità del realismo rinascimentale non è stata ancora sufficientemente messa in luce. Vi si intersecano due concezioni del mondo: una si riallaccia alla cultura comica popolare, l'altra è quella propriamente borghese dell'esistenza già data e atomizzata. Le intermittenze di queste due linee contraddittorie del principio materiale e corporeo caratterizzano il realismo del Rinascimento. Il principio materiale della vita che cresce inesauribile, indistruttibile, sovrabbondante, principio eternamente ridente, che tutto sconsacra e rinnova, si lega contraddittoriamente al «principio materiale», ormai degenerato e stagnante, che domina la vita quotidiana della società divisa in classi.

L'ignoranza del realismo grottesco impedisce di comprendere correttamente non soltanto il realismo del Rinascimento ma anche un'intera serie di fenomeni basilari degli stadi successivi del realismo. Tutto il campo della letteratura realistica negli ultimi tre secoli del suo sviluppo è letteralmente disseminato di frammenti del realismo grottesco, che a volte non sembrano soltanto frammenti, ma si mostrano capaci di esprimere una nuova vitalità. Essi, nella maggior parte dei casi, sono delle immagini grottesche che hanno

perduto o hanno indebolito il loro polo positivo, il loro legame con il tutto universale del mondo in divenire. E' soltanto sullo sfondo del realismo grottesco che è possibile comprendere il vero valore di questi frammenti o di queste formazioni semivive.

L'immagine grottesca caratterizza il fenomeno nel suo cambiamento, nella sua metamorfosi ancora incompiuta, nello stadio di morte e nascita, di crescita e divenire. Il rapporto con il tempo, con il divenire, è un tratto costitutivo indispensabile dell'immagine grottesca. Un altro tratto indispensabile, legato al precedente, è la sua ambivalenza: in essa entrambi i poli del cambiamento - il vecchio e il nuovo, ciò che muore e ciò che nasce, il principio e la fine della metamorfosi, - vengono espressi (o abbozzati) in una forma o nell'altra.

Il rapporto con il tempo, che è alla base di tali forme, la percezione e la presa di coscienza di esso, naturalmente subiscono, nel corso del processo millenario di sviluppo di dette forme, un'evoluzione e dei cambiamenti. Nei primi stadi di sviluppo dell'immagine grottesca, in quello che si chiama periodo arcaico del grottesco, il tempo è presentato come una semplice sovrapposizione (in sostanza, una simultaneità), di due fasi di sviluppo - l'inizio e la fine: inverno-primavera, morte-nascita. Queste immagini primitive si muovono ancora nel cerchio biocosmico degli avvicendamenti ciclici delle fasi della vita produttiva dell'uomo e della natura. Le loro componenti sono: l'alternanza delle stagioni, la semina, il concepimento, la morte, la crescita, ecc. La nozione del tempo, implicitamente contenuta in queste antichissime immagini, è quella del tempo ciclico della vita biologica dell'uomo e della natura. Ma le immagini grottesche non esistono, naturalmente, in questo stadio primitivo. Il senso del tempo e dell'alternanza delle stagioni che è loro proprio si allarga, si approfondisce, ingloba in sé fenomeni sociali e storici; la sua ciclicità è superata, esso arriva alla percezione del tempo storico. Ed ecco che le immagini grottesche, nel loro rapporto sostanziale con l'alternanza provvisoria, e nella loro ambivalenza, diventano il principale mezzo di espressione artistico-ideologica del forte senso della storia e dell'alternanza storica che sorge con forza

eccezionale nel Rinascimento.

Comunque, a questo stadio di sviluppo, soprattutto in Rabelais, le immagini grottesche conservano una natura originale, si differenziano nettamente dalle immagini della realtà obiettiva già data e compiuta. Sono ambivalenti e contraddittorie; sono deformi, mostruose e scandalose, se viste dal punto di vista di qualsiasi estetica «classica», cioè di un'estetica della realtà obiettiva già data e compiuta. La nuova percezione storica di cui sono permeate dà loro un altro senso, pur conservando intatto il loro contenuto, la loro materia originale: l'accoppiamento, la gravidanza, il parto, la crescita del corpo, la vecchiaia, la disgregazione e lo smembramento del corpo, ecc., in tutta la loro materialità immediata, restano gli elementi fondamentali del sistema di immagini grottesche. Esse si oppongono alle immagini classiche del corpo umano già dato, determinato, in piena maturità, depurato in qualche modo da ogni traccia della sua nascita e del suo sviluppo.

Fra le celebri statuette di terracotta di Ker-c, conservate all'Ermitage, ve ne sono alcune che raffigurano delle vecchie donne gravide, di cui è messa in evidenza in modo grottesco la vecchiaia e la grossezza del ventre. Notiamo inoltre che queste donne gravide ridono (7). Siamo di fronte a una forma di grottesco molto caratteristica ed espressiva. E' ambivalente: è la morte gravida, la morte che dà la vita. Nel corpo di queste vecchie gravide non c'è nulla di determinato, di stabile e di tranquillo. Vi si uniscono il corpo decomposto e sformato dalla vecchiaia e quello ancora in embrione della nuova vita. La vita è mostrata, in questo caso, nel suo processo ambivalente, intrinsecamente contraddittorio. Non c'è niente di già dato; siamo di fronte a una vera e propria indeterminatezza. Questa è precisamente la concezione grottesca del corpo.

Contrariamente ai canoni moderni, il corpo grottesco non è separato dal resto del mondo, non è chiuso, né determinato, né dato, ma supera se stesso, esce dai propri limiti. L'accento è messo su quelle parti del corpo in cui esso è aperto al mondo esterno, in cui cioè il mondo penetra nel corpo o ne sporge, oppure in cui il corpo sporge sul mondo, quindi sugli orifizi, sulle protuberanze, su tutte le ramificazioni ed escrescenze: bocca spalancata, organi genitali, seno, fallo, grosso ventre, naso. Il corpo rivela la propria sostanza, come principio di

crescita e di superamento dei propri limiti, soltanto in atti come l'accoppiamento, la gravidanza, il parto, la nascita, l'agonia, il mangiare, il bere e la defecazione. E' un corpo eternamente non «dato», che genera ed è generato senza tregua; è una maglia nella catena dell'evoluzione del genere umano, e, più esattamente, due maglie mostrate là dove esse si uniscono, dove entrano l'una nell'altra. Ciò è evidente soprattutto nel periodo arcaico del grottesco.

Una delle tendenze principali dell'immagine grottesca del corpo consiste nel mostrare due corpi in uno solo: uno che dà la vita e che muore, l'altro che è concepito, portato e messo al mondo. E' sempre un corpo in stato di gravidanza e di parto, o almeno pronto a concepire e ad essere fecondato, con un fallo e organi genitali messi in evidenza. E da un corpo viene fuori sempre, in una forma o in un'altra, l'altro corpo, il corpo nuovo.

Contrariamente alle esigenze dei canoni moderni, l'età di questo corpo è sempre avvicinata il più possibile alla nascita o alla morte: l'infanzia e la vecchiaia, con l'accento messo sulla loro vicinanza al ventre e alla tomba, al grembo che ha generato e che ha inghiottito. Ma tendenzialmente (al limite, per così dire), questi due corpi si riuniscono in uno solo. La loro individualità è espressa qui allo stadio della fusione: è già agonizzante ma ancora incompleta; questo corpo è, nello stesso tempo, al limite della tomba e della culla; non è più un corpo solo, ma non sono ancora due corpi; in esso continuano a battere sempre due polsi: uno di essi, quello della madre, sta per fermarsi.

Inoltre, questo corpo aperto e incompleto (che muore, che genera, che è generato) non è separato dal mondo da confini precisi: è mescolato al mondo, agli animali, alle cose. E' cosmico, rappresenta l'insieme del mondo materiale e corporeo in tutti i suoi elementi.

Secondo questa tendenza il corpo rappresenta e incarna tutto il mondo materiale e corporeo inteso come «basso» assoluto, come principio che assorbe e dà la vita, come tomba e seno corporei, come un campo che è stato seminato ed in cui maturano i nuovi germogli.

Ecco, in linea generale, i tratti caratteristici di questa originale concezione del corpo. Nel romanzo di Rabelais essa

ha trovato la sua realizzazione più completa e geniale. Nelle altre opere letterarie del Rinascimento essa risulta indebolita e attenuata. In pittura è rappresentata da Hieronymus Bosch e Bruegel il Vecchio. Se ne possono trovare elementi più antichi in alcuni affreschi e bassorilievi che ornavano le cattedrali e perfino le chiese rurali del XII e del XIII secolo (8).

Tale immagine del corpo ha avuto uno sviluppo particolarmente vasto e importante negli spettacoli e nelle feste popolari del Medioevo: nella festa dei folli, negli charivari (9), nei carnevali, nell'aspetto popolare e pubblico della festa del Corpus Domini, nelle diableries dei misteri, nelle soties e nelle farse. Tutta la cultura popolare-spettacolare del Medioevo conosceva soltanto questa concezione del corpo.

In campo letterario tutta la parodia medievale si basa sulla concezione grottesca del corpo. E' questa concezione che organizza le immagini del corpo nelle moltissime leggende e opere letterarie legate sia alle «meraviglie dell'India», sia a quelle occidentali del Mar Celtico. Ed è ancora questa concezione che organizza le immagini del corpo nella vastissima letteratura delle visioni d'oltretomba, e determina le immagini delle leggende sui giganti; i suoi elementi li incontriamo anche nell'epica animale, nei fabliaux e negli Schwanken.

C'è da dire, infine, che questa concezione del corpo è alla base delle imprecazioni, delle maledizioni e delle bestemmie, il cui significato è enorme per la comprensione della letteratura del realismo grottesco. Esse hanno esercitato un'influenza organizzatrice diretta su tutta la lingua, lo stile, la costruzione delle immagini di questa letteratura. Esse erano, per loro natura, delle formule dinamiche di verità chiaramente espressa, profondamente apparentate (per la loro genesi e per le loro funzioni) a tutte le altre forme di «abbassamento» e «materializzazione» del realismo grottesco e rinascimentale. Negli impropri e nelle imprecazioni oscene odierne si conservano alcune tracce morte e puramente negative di questa concezione del corpo. Un'imprecazione molto elaborata (trecheta-znoe) in tutte le sue molteplici varianti, o un'espressione come «vaffan...», umilia colui al quale è destinata secondo il metodo grottesco, cioè lo spedisce nel «basso» corporeo topografico assoluto, nella regione degli

organi genitali e del parto, nella tomba corporea (o nell'inferno corporeo) dove egli sarà distrutto e poi di nuovo generato. Ma nelle imprecazioni contemporanee non rimane quasi più nulla di questo senso ambivalente e rigeneratore, nulla se non la negazione pura e semplice, il cinismo e l'insulto puro; queste espressioni sono totalmente isolate nei sistemi di significato e di valore delle nuove lingue e del nuovo quadro del mondo: non sono che dei frammenti di una lingua estranea, nella quale si poteva dire qualsiasi cosa ma nella quale adesso è possibile esprimere solo degli insulti privi di senso. Sarebbe comunque assurdo e ipocrita negare che esse non conservino un certo fascino (senza riferimento alla sensualità). E' come se in esse sonnecchiasse la coscienza confusa delle antiche libertà carnevalesche e della verità carnevalesca. Finora non è mai stato posto veramente il grave problema della loro indistruttibile vitalità nella lingua. All'epoca di Rabelais le imprecazioni e gli impropri conservavano ancora, nel campo della lingua popolare di cui è intessuto il suo romanzo, il loro significato integrale e, cosa più importante, il loro polo positivo rigeneratore. Erano profondamente apparentati a tutte le forme di abbassamento ereditate dal realismo grottesco, alle forme dei travestimenti popolari della festa di carnevale, alle immagini delle diableries, a quelle dell'inferno nella letteratura dei pellegrinaggi, a quelle delle soties, ecc. E' per questo che hanno potuto avere tanta importanza nel suo romanzo.

Bisogna notare soprattutto il manifestarsi molto chiaro della concezione grottesca del corpo nelle forme di comicità da fiera e, più in generale, di comicità di piazza nel Medioevo e nel Rinascimento. Queste forme sono state il veicolo, fino ai nostri giorni, della concezione grottesca del corpo in quegli aspetti di essa che meglio si sono conservati: nel XVII secolo era viva nelle «parate» di Tabarin e in altri fenomeni analoghi. Si può affermare che la concezione del corpo del realismo grottesco e folclorico è viva ancor oggi (per quanto in una forma più debole e alterata) in molte forme di comicità delle fiere e dei circhi.

Questa concezione del corpo del realismo grottesco a cui abbiamo accennato, si trova, evidentemente, in forte contraddizione con i canoni letterari e figurativi dell'antichità classica (10), che erano alla base dell'estetica del Rinascimento

ed ai quali l'arte non è stata certo indifferente nella sua successiva evoluzione. Tutti questi nuovi canoni considerano il corpo in modo del tutto diverso, nei differenti momenti della sua vita, nei suoi rapporti del tutto diversi con il mondo esterno (non corporeo). Secondo questi canoni il corpo è innanzi tutto rigidamente determinato e compiuto. Esso è isolato, solo, staccato dagli altri corpi, chiuso. Per questa ragione viene eliminato ogni segno di incompiutezza, crescita e moltiplicazione. Vengono eliminate tutte le sporgenze e appendici, spianate tutte le protuberanze (che hanno il significato di nuovi germogli e fioriture) e vengono chiusi tutti gli orifici. Viene fatta passare sotto silenzio, dissimulata, l'eterna incompiutezza del corpo: e, di solito, non vengono più mostrati il concepimento, la gravidanza, il parto e l'agonia. L'età preferita è quella che si allontana di più dal seno materno e dalla tomba, cioè quella che si allontana al massimo dalla «soglia» della vita individuale. L'accento è messo sulla individualità definita ed autonoma di un dato corpo. Vengono messe in mostra soltanto alcune azioni del corpo nel mondo esterno, rispetto alle quali le frontiere che separano il corpo dal mondo rimangono nette e ben tracciate; gli atti e i processi interni, come l'assimilare cibo e le necessità fisiologiche, vengono taciuti.

Il corpo individuale è presentato senza alcun rapporto con il corpo popolare che gli ha dato vita.

Queste sono le tendenze principali dei canoni della nuova epoca. E' pienamente comprensibile come, dal punto di vista di questi canoni, il corpo del realismo grottesco sia visto come qualcosa di mostruoso, informe e deforme. Sulla scena dell'«estetica del bello», che si veniva a determinare nella nuova epoca, per questo corpo non c'era spazio.

Nella presente introduzione e nei capitoli seguenti (soprattutto nel quinto capitolo), mettendo a confronto il canone grottesco e quello classico di rappresentazione del corpo, non sosteniamo affatto la priorità dell'uno sull'altro, mettiamo soltanto in luce le differenze sostanziali fra di essi. Ma è naturale che nel nostro lavoro sia data la priorità alla concezione grottesca, dal momento che è quella che ha determinato la concezione figurativa della cultura comica popolare e di Rabelais: vogliamo capire la logica originale del

canone grottesco e la sua particolare volontà artistica. Comprendiamo, sul piano artistico, il canone classico, a cui in un certo qual modo siamo abituati anche adesso; ma il canone grottesco abbiamo smesso da molto tempo di comprenderlo o ne abbiamo una comprensione falsata. Compito degli storici e dei teorici della letteratura e dell'arte è quello di ricostruire tale canone nel suo significato autentico. E' inammissibile interpretarlo secondo lo spirito delle regole moderne e considerarlo soltanto un'anomalia rispetto a queste. Il canone grottesco deve essere giudicato secondo il suo metro specifico.

E' necessario fare un'ulteriore precisazione. Non intendiamo la parola «canone» in senso stretto, come insieme determinato di regole, norme e proporzioni coscientemente stabilite e applicate nella rappresentazione del corpo umano. In questa accezione ristretta si può ancora parlare del canone classico in alcune fasi particolari del suo sviluppo. Ma l'immagine grottesca del corpo non ha mai avuto canoni di questo genere. E' anticanonica per natura. Intendiamo qui la parola «canone» in senso più ampio, come una tendenza determinata ma dinamica e in via di sviluppo della rappresentazione del corpo e della vita corporea. Nell'arte e nella letteratura del passato ritroviamo due tendenze simili, a cui diamo il nome convenzionale di canoni grotteschi o classici. Abbiamo dato qui la definizione di questi due canoni nella loro espressione pura e, come dire, estrema. Nella realtà storica viva questi canoni (ivi compreso anche quello classico) non sono mai stati fissi e immutabili, ma si sono trovati in evoluzione continua, dando vita alle diverse variazioni storiche del classico e del grottesco. E fra i due canoni si sono avute, di solito, diverse forme di interazione: lotte, influenze reciproche, incroci, mescolanze. Tutto ciò è valido soprattutto per l'epoca rinascimentale (come è già stato sottolineato). Elementi del canone classico si ritrovano anche in Rabelais, portavoce della concezione grottesca del corpo, e soprattutto nell'episodio dell'educazione di Gargantua, affidata a Ponocrate, e in quello di Thélème. Ma ciò che è più importante ai fini del nostro studio è la differenza fondamentale fra i due canoni nella loro espressione pura. E' su questi che abbiamo rivolto la nostra attenzione.



Abbiamo dato il nome convenzionale di «realismo grottesco» a un tipo specifico di imagerie, proprio della cultura popolare in tutte le sue forme e manifestazioni. E' necessario adesso fare delle precisazioni sulla terminologia che abbiamo scelto.

Fermiamoci per prima cosa sul termine «grottesco». Rifaremo la storia di questo termine collegandola allo sviluppo sia del grottesco stesso che della sua teoria.

Il tipo di imagerie grottesca (cioè il metodo di costruzione delle immagini) risale all'antichità: lo incontriamo nella mitologia e nell'arte arcaica di tutti i popoli, compresa l'arte preclassica dei greci e dei romani. Anche durante l'epoca classica il tipo grottesco non scompare ma, relegato ai margini della grande arte ufficiale, continua a vivere e a svilupparsi in alcuni campi «inferiori» e non canonici: nella scultura di genere scherzoso, soprattutto di piccolo formato, come ad esempio le figure di terracotta di cui abbiamo già parlato, le maschere comiche, i sileni, i demoni della fecondità, le statuette estremamente popolari del deforme Tersite, ecc.; nella pittura vascolare a carattere burlesco, per esempio le figure di sosia comici (Eracle, Odisseo), le scene di commedie, i demoni della fecondità, ecc.; infine, nei vasti campi della letteratura comica, legati in una forma o in un'altra ai divertimenti di tipo carnevalesco, come i drammi satirici, l'antica commedia attica, i mimi, ecc. Nella tarda antichità il tipo di imagerie grottesca conosce un periodo di fioritura e rinnovamento che abbraccia quasi tutte le sfere dell'arte e della letteratura. Ed è allora che si viene a creare, sotto l'influenza preponderante dell'arte orientale, una nuova varietà di grottesco. Ma il pensiero estetico ed artistico dell'antichità si era sviluppato nell'alveo della tradizione classica e per questo il tipo di imagerie grottesca non ha avuto né una definizione generale e permanente, cioè un termine speciale, né un riconoscimento teorico, né un senso preciso.

Nelle tre fasi di evoluzione del grottesco antico - arcaico, classico e postclassico - si assiste alla formazione di elementi essenziali del realismo. E' un errore volervi vedere soltanto un «volgare naturalismo» (come a volte è stato fatto). Comunque, la fase antica del realismo grottesco esula dalle prospettive del

nostro lavoro (11). Nei capitoli seguenti mostreremo soltanto i fenomeni di grottesco classico che hanno esercitato un'influenza sull'opera di Rabelais.

La fioritura del realismo grottesco è rappresentata dal sistema di immagini della cultura comica popolare del Medioevo, e il suo apice artistico è la letteratura del Rinascimento. E' proprio nell'epoca rinascimentale che appare per la prima volta il termine grottesco, inizialmente nell'accezione ristretta del vocabolo. Alla fine del XV secolo, in occasione degli scavi nei sotterranei delle terme di Tito, venne alla luce un tipo di pittura ornamentale fino ad allora sconosciuta. In italiano questo tipo di ornamento venne chiamato «la grottesca» dalla parola «grotta». Un po' più tardi ornamenti analoghi vennero scoperti anche in altre città italiane. Quali erano le caratteristiche di questi ornamenti?

La scoperta impressionò i contemporanei per il gioco insolito, fantasioso e libero delle forme vegetali, animali e umane, che passavano l'una nell'altra e quasi si trasformavano reciprocamente. Non si riscontravano quei confini netti e fissi che separano nel quadro tradizionale del mondo questi «regni della natura»: nel grottesco tali confini erano audacemente superati. Non vi si trovava la staticità abituale della rappresentazione della realtà: il movimento cessa di essere quello delle forme già date - vegetali e animali - in un mondo già dato e stabile, ma si trasforma in un movimento interno all'esistenza stessa e si esprime nella trasmutazione di alcune forme in altre, nell'eterna incompiutezza dell'esistenza. In questo gioco ornamentale si percepisce una straordinaria libertà e leggerezza della fantasia artistica; questa libertà, inoltre, è sentita come libertà gioiosa, quasi ridente. Questo tono gioioso del nuovo stile ornamentale è stato colto e reso con grande precisione da Raffaello e dai suoi discepoli nel momento in cui, dipingendo le logge del Vaticano, imitano lo stile grottesco(12).

Questa è la particolarità sostanziale del motivo ornamentale romano a cui fu applicato per la prima volta il termine di «grottesco». Era semplicemente una nuova parola che serviva a designare ciò che allora si credeva fosse un fenomeno nuovo. E inizialmente il suo significato aveva un'accezione molto ristretta - una nuova variante di ornamento

romano. Ma, in realtà, questa nuova variante non era che un piccolo frammento (un relitto) dell'immenso universo della imagerie grottesca, che era esistita in tutte le fasi dell'antichità e che aveva continuato a vivere nel Medioevo e nell'epoca rinascimentale.

In questo frammento erano racchiusi i tratti caratteristici di quell'immenso universo. Ed è ciò che ha garantito la futura vita produttiva del nuovo termine, la sua graduale estensione all'universo quasi infinito dell'imagerie grottesca.

Ma l'allargamento dell'ambito del termine si è effettuato molto lentamente e senza una presa di coscienza teorica netta dell'origine e dell'unità del mondo grottesco. Il primo tentativo di analisi teorica, più precisamente, di semplice descrizione e giudizio del grottesco è stato quello di Vasari che, sulla base di una riflessione di Vitruvio (architetto romano e studioso dell'epoca augustea), esprime un giudizio del tutto negativo. Vitruvio, che Vasari cita con simpatia, condanna la nuova moda «barbara», che consiste nel «riempire i muri di pitture di mostri invece che di immagini chiare del mondo degli oggetti»; in altri termini, condanna lo stile grottesco dal punto di vista classico, come violazione brutale delle forme e delle proporzioni «naturali». E questa era anche la posizione di Vasari. Tale posizione doveva poi predominare per moltissimo tempo. Una comprensione più profonda e ampia del grottesco si avrà soltanto nella seconda metà del XVIII secolo.

Nel XVII e XVIII secolo, in cui il canone classico era dominante in tutti i campi dell'arte e della letteratura, il grottesco, legato alla cultura comica popolare, sembrava stare al di fuori della grande letteratura: era sceso al rango di comicità inferiore o era vittima della decomposizione naturalistica di cui abbiamo parlato prima.

In quest'epoca (più esattamente, dalla seconda metà del XVII secolo) si assiste a un processo di riduzione, imbastardimento e impoverimento progressivi delle forme dei riti e degli spettacoli carnevaleschi nella cultura popolare. Da una parte si ha la statalizzazione della vita di festa che diventa vita di parata; dall'altra essa è ricondotta alla quotidianità, alla vita domestica e familiare. I passati privilegi della piazza in festa si riducono sempre più. La singolare percezione carnevalesca del mondo con la sua universalità, la sua libertà,

il suo carattere utopico e la sua tensione verso il futuro, cominciano a trasformarsi in semplice stato d'animo festoso. La festa ha quasi smesso di essere la seconda vita del popolo, la sua resurrezione e rinnovamento temporanei. Abbiamo sottolineato la parola «quasi» perché in realtà il principio della festa popolare del carnevale è indistruttibile. Pur ridotto e indebolito, esso continua egualmente a fecondare i diversi campi della vita e della cultura.

Adesso è importante considerare un altro aspetto specifico di questo processo. La letteratura di questi secoli non ha quasi più risentito dell'influenza diretta della cultura impoverita della festa popolare. La percezione carnevalesca del mondo e l'imagerie grottesca continuano a vivere e a trasmettersi come tradizione letteraria e, soprattutto, come tradizione della letteratura del Rinascimento.

Perduti i suoi legami vivi con la cultura popolare della piazza e diventato tradizione puramente letteraria, il grottesco degenera. Si assiste a una certa formalizzazione delle immagini grottesche del carnevale, che permette a diverse tendenze di utilizzarle anche con fini diversi. Ma tale formalizzazione non fu soltanto esteriore, poiché la ricchezza di contenuto della forma grottesca e carnevalesca, il suo vigore artistico, euristico e generalizzante, si sono conservati in tutti i fenomeni più importanti dell'epoca (XVII e XVIII secolo): nella commedia dell'arte (che più di ogni altra ha conservato il suo legame con il carnevale dal quale aveva preso vita), nelle commedie di Molière (legate alla commedia dell'arte), nel romanzo comico e nelle parodie del XVII secolo, nei romanzi filosofici di Voltaire e Diderot (*Les bijoux indiscrets*, *Jacques le fataliste*), nelle opere di Swift e di altri ancora. In tutti questi fenomeni, quali che siano le loro differenze di carattere e di orientamento, la forma grottesco-carnevalesca ha delle funzioni analoghe: illumina la libertà di invenzione, permette di unificare elementi eterogenei e d'avvicinare ciò che è lontano, aiuta a liberarsi dal punto di vista dominante sul mondo, da tutte le convenzioni, da tutto ciò che è banale, abituale, comunemente ammesso; e permette di guardare il mondo in modo nuovo, di sentire la relatività di tutta l'esistenza e la possibilità di un ordine del mondo che sia completamente diverso.

Ma la presa di coscienza teorica chiara e precisa dell'unità

di tutti i fenomeni inclusi nel termine «grottesco» e della loro specificità artistica è progredita soltanto molto lentamente. Del resto, lo stesso termine si era sdoppiato nei termini di «arabesco» (applicato essenzialmente al motivo ornamentale) e «burlesco» (applicato essenzialmente alla letteratura). A causa del punto di vista classico, che dominava nell'estetica, questa presa di coscienza teorica era ancora impossibile.

Nella seconda metà del XVIII secolo vengono a determinarsi dei cambiamenti fondamentali sia in letteratura che in estetica. In Germania scoppia in quel periodo una contesa letteraria attorno alla figura di Arlecchino, allora personaggio costante di tutte le rappresentazioni teatrali, anche di quelle più serie. Gottsched e altri classicisti volevano l'espulsione di Arlecchino dalla scena «seria e decente» e la ottennero provvisoriamente. Al contrario, in questa contesa Lessing prese le parti di Arlecchino. Ma dietro al problema «Arlecchino» c'era un problema più ampio, che aveva anche valore di principio: quello della tollerabilità nell'arte di fenomeni che non rispondono agli imperativi dell'estetica del bello e del sublime; in altri termini: la tollerabilità del grottesco. A questo problema fu dedicato nel 1761 un piccolo saggio di Justus Moser: *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen*. La difesa del grottesco, in questo caso, è messa in bocca ad Arlecchino stesso.

Moser sottolinea che Arlecchino è una particella di un mondo particolare (o microcosmo), di cui fanno parte Colombina, il Capitano, il Dottore, ecc., cioè il mondo della commedia dell'arte. Questo è un mondo con una propria integrità, dotato di leggi estetiche particolari e di propri criteri di perfezione, non subordinati all'estetica classica del bello e del sublime. Ma, nello stesso tempo, Moser contrappone questo mondo alla comicità «inferiore» delle fiere e in tal modo restringe la nozione di grottesco. In seguito rivela alcune particolarità del mondo grottesco: lo chiama «chimerico», cioè che riunisce in sé elementi eterogenei; nota la violazione delle proporzioni naturali (carattere iperbolico), la presenza di un elemento caricaturale e parodico. Sottolinea infine il principio comico del grottesco e spiega il riso come un bisogno di gioia e di allegria dell'animo umano. Siamo di fronte alla prima, anche se ridotta, apologia del grottesco.

Nel 1788, lo studioso tedesco Flogel, autore di una storia della letteratura comica in quattro volumi e di una Storia dei buffoni di corte, pubblica Storie del comico grottesco (13). Flogel non dà alla nozione di grottesco una definizione precisa e limitata, né dal punto di vista storico né da quello sistematico. Fa derivare dal grottesco tutto ciò che esula chiaramente dalle regole estetiche comuni, e tutto ciò che comporta un elemento materiale e corporeo nettamente sottolineato ed esagerato. Comunque, la maggior parte del libro di Flogel è dedicata alle manifestazioni del grottesco medievale. Egli esamina le forme delle feste popolari (la «festa dei folli», la «festa dell'asino», gli elementi popolari e pubblici della festa del Corpus Domini, il carnevale, ecc.), le società letterarie della fine del Medioevo (Le royaume de la Basoche, Les enfants sans souci, ecc.), le soties, le farse, i giochi del periodo di carnevale, alcune forme di comicità popolare di piazza, ecc. Nell'insieme, l'entità del grottesco, in Flogel, viene ad essere un po' diminuita: egli non esamina affatto tutte le manifestazioni puramente letterarie del realismo grottesco (come, per esempio, la parodia latina del Medioevo). L'assenza di un punto di vista storico e sistematico fa sì che la scelta del materiale sia a volte lasciata alla casualità. La comprensione del senso dei diversi fenomeni è superficiale: in realtà non si può nemmeno parlare di comprensione perché l'autore li ha raccolti soltanto come curiosità. Malgrado ciò, il libro di Flogel, per il materiale raccolto, conserva ancor oggi una certa importanza.

Moser e Flogel conoscono soltanto il comico grottesco, cioè il grottesco organizzato sul principio del riso, al quale attribuiscono un valore gioioso, allegro. Questo era anche il materiale dei loro studi: la commedia dell'arte per Moser e il grottesco medievale per Flogel.

Nell'epoca in cui apparvero queste due opere, che sembravano rivolte al passato, alle fasi antecedenti di sviluppo del grottesco, il grottesco stesso era entrato in una fase nuova. Nell'epoca preromantica e agli inizi del romanticismo si assiste a una resurrezione del grottesco, ma con un senso completamente nuovo. Esso diventa la forma di espressione di

una percezione del mondo soggettiva e individuale, molto lontana dalla percezione popolare e carnevalesca del mondo dei secoli precedenti (per quanto ne abbia conservato molti elementi). La prima espressione più significativa del nuovo grottesco soggettivo è il romanzo di Sterne *Tristram Shandy* (traduzione originale della stessa visione del mondo di Rabelais e di Cervantes nella lingua soggettiva della nuova epoca). Altra varietà del nuovo grottesco è il romanzo gotico o nero. Probabilmente è in Germania che il grottesco soggettivo si è sviluppato in maniera più piena e potente. La drammaturgia dello Sturm und Drang, l'inizio del romanticismo (Lenz, Klinger, il giovane Tieck), i romanzi di Hippel e Jean Paul, e infine l'opera di Hoffmann, hanno avuto un'enorme influenza sull'evoluzione del nuovo grottesco in tutta la letteratura mondiale successiva. F. Schlegel e Jean Paul divennero i teorici di questa tendenza.

Il grottesco romantico è un fenomeno molto significativo e autorevole della letteratura mondiale. E' stato, in un certo qual modo, una reazione a quegli elementi del classicismo e dell'illuminismo che avevano determinato la limitatezza e la serietà unilaterale di queste correnti: razionalismo sentenzioso e ristretto, autoritarismo statale e logico-formale, tendenza verso tutto ciò che è dato, compiuto e univoco, didatticismo e utilitarismo degli illuministi, ottimismo ingenuo o banale, ecc. Il grottesco romantico, rifiutando tutto ciò, si fondava soprattutto sulla tradizione dell'epoca rinascimentale e, in particolare, su Shakespeare e Cervantes, che venivano riscoperti e alla luce dei quali veniva interpretato anche il grottesco medievale. Sterne ha avuto un'enorme influenza sul grottesco romantico e, in questo senso, può essere perfino considerato il suo caposcuola.

A quanto pare però l'influenza diretta delle forme carnevalesche degli spettacoli popolari (già molto impoverite) non era molto significativa. Predominavano le tradizioni puramente letterarie. Bisogna comunque notare la grande influenza avuta dal teatro popolare (soprattutto dal teatro delle marionette) e da alcune forme di comicità da fiera.

A differenza del grottesco medievale e rinascimentale, direttamente legato alla cultura popolare e che aveva un carattere universale e pubblico, il grottesco romantico è un

grottesco da camera: è come un carnevale vissuto in solitudine, con la coscienza acuta del proprio isolamento. E' come se la percezione carnevalesca del mondo si fosse trasposta nel linguaggio del pensiero filosofico soggettivamente idealistico, e avesse cessato di essere una sensazione vissuta concretamente (si potrebbe dire «corporalmente») dell'unità e dell'inesauribilità dell'esistenza come accadeva nel grottesco del Medioevo e del Rinascimento.

Nel grottesco romantico il principio comico subisce una trasformazione ancora più importante. Il riso, è chiaro, rimane ancora: se nella seriosità monolitica è escluso anche il grottesco più timido, nel grottesco romantico invece il riso è ridotto e prende la forma di humour, di ironia e sarcasmo. Cessa di essere riso allegro e gioioso. L'elemento rigeneratore positivo del principio comico viene ridotto al minimo.

Riflessioni molto caratteristiche sul riso si ritrovano in una delle migliori opere del grottesco romantico, *Nachtwachen des Bonaventura* (pseudonimo di uno scrittore sconosciuto, forse Wetzelschloffer)(14). Sono dei racconti e delle riflessioni di uno che veglia di notte. A un certo punto il narratore spiega il significato del riso:

Non c'è al mondo mezzo più potente del riso per opporsi a tutte le avversità del mondo e della sorte! Davanti a questa maschera satirica indietreggia qualsiasi nemico e la stessa tristezza sparisce davanti a me, se io oso deriderla! Che altro merita, per il demonio, se non la derisione, questa terra con il suo sentimentale satellite luna!

Siamo di fronte a una riflessione sul carattere universale del riso, sul suo valore di concezione del mondo - segno indispensabile di tutto il grottesco - e viene celebrata la sua forza liberatrice, ma non viene fatta allusione alcuna alla sua forza rigeneratrice, ed è per questo motivo che viene a perdere il suo tono gioioso e gaio.

L'autore (per bocca del narratore, che veglia nella notte), ci dà un'altra spiegazione originale, rintracciando l'origine del riso nel mito: il riso fu mandato sulla terra dal diavolo, ma apparve agli uomini sotto la maschera della gioia e gli uomini l'accosero a cuore aperto. Ed ecco che allora mise da parte la sua maschera gioiosa e cominciò a considerare il mondo e gli uomini come una satira crudele.



La degenerazione del principio comico che organizza il grottesco, la perdita della sua forza rigeneratrice portano a molte altre differenziazioni sostanziali del grottesco romantico da quello medievale e rinascimentale. Le differenze più evidenti si manifestano in rapporto a ciò che fa paura. Il mondo del grottesco romantico è più o meno spaventoso ed estraneo all'uomo. Tutto ciò che è comune, banale, abituale, riconosciuto da tutti, diventa improvvisamente insensato, ambiguo, estraneo e ostile all'uomo. Il suo mondo si trasforma improvvisamente in un mondo estraneo. Ciò che è comune e tranquillo si trasforma improvvisamente in terribile. Questa è la tendenza del grottesco romantico (nelle sue forme estreme e più diffuse). La riconciliazione con il mondo, se ha luogo, si attua sul piano soggettivo e lirico o persino mistico. Intanto il grottesco del Medioevo e del Rinascimento, legato alla cultura comica popolare, conosce ciò che è pauroso soltanto sotto forma di spauracchi comici, cioè il pauroso è vinto dal riso. Esso si trasforma sempre in qualcosa di buffo e gioioso. Il grottesco, legato alla cultura popolare, avvicina il mondo all'uomo e gli fa prendere corpo, lo mette in relazione con il corpo e la vita corporea (a differenza del processo di appropriazione romantico, di tipo astratto e spirituale). Nel grottesco romantico le immagini della vita materiale e corporea: mangiare, bere, necessità fisiologiche, accoppiamento, parto, perdono quasi del tutto il loro significato rigeneratore e si trasformano in «vita inferiore».

Le immagini del grottesco romantico sono a volte espressione della paura che ispira il mondo e tendono a comunicare questa paura ai lettori («spaventano»). Le immagini grottesche della cultura popolare non servono affatto a far paura. E questo è un tratto caratteristico di tutti i capolavori della letteratura del Rinascimento. Ma sotto questo aspetto il romanzo di Rabelais è il punto culminante: qui la paura è liquidata sul nascere e tutto si trasforma in gioia. E' il romanzo più ardito della letteratura mondiale.

Anche altre particolarità del grottesco romantico sono legate all'indebolimento della forza rigeneratrice del riso. Il motivo della follia, per esempio, è molto caratteristico per tutto il grottesco perché permette di guardare il mondo con occhi diversi, non offuscati dal punto di vista «normale», cioè

dalle idee, dalle sensazioni e dai giudizi comuni. Nel grottesco popolare la follia è una parodia gioiosa dello spirito ufficiale, della serietà unilaterale, della «verità» ufficiale. E' la follia della festa. Nel grottesco romantico la follia viene ad avere la valenza cupa, tragica, dell'isolamento dell'individuo.

Ancora più importante è il motivo della maschera. E' il motivo più complesso e più ricco di significato della cultura popolare. La maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi; la maschera è legata agli spostamenti, alle metamorfosi, alle violazioni delle barriere naturali, alla ridicolizzazione, ai nomignoli (accompagnati dai nomi); in essa è incarnato il principio giocoso della vita; alla sua base sta il rapporto del tutto particolare della realtà e dell'immagine, caratteristico di tutte le forme più antiche di riti e spettacoli. E' senz'altro impossibile esaurire il simbolismo estremamente complicato e polisemico della maschera. Bisogna notare comunque che fenomeni come la parodia, la caricatura, le smorfie, le smancerie, le scimmiettature, ecc., non sono altro, in fondo, che suoi derivati. E' nella maschera che si rivela molto chiaramente l'essenza del grottesco (15).

Nel grottesco romantico la maschera, staccata dall'unità della visione popolare e carnevalesca del mondo, s'impoverisce ed acquista molti altri nuovi significati, estranei alla sua primitiva natura: la maschera dissimula, cela, inganna, ecc. Simili significati sono certamente impossibili in un'epoca in cui la maschera fa parte di una cultura popolare organicamente compatta. Nel romanticismo la maschera perde quasi interamente il suo elemento rigeneratore e rinnovatore e prende una valenza lugubre. Vi si cela spesso un vuoto terribile, il «niente» (questo motivo è particolarmente messo in rilievo nelle *Nachtwachen des Bonaventura*). Nel grottesco popolare invece, dietro la maschera si nascondeva l'inesauribilità della vita e i suoi molteplici volti.

Ma anche nel grottesco romantico la maschera mantiene alcune tracce della sua natura popolare e carnevalesca; questa natura è indistruttibile. Anche nell'attuale vita comune essa è sempre avvolta da un'atmosfera tutta particolare, è percepita come una particella di un qualche altro mondo. Non potrà mai

diventare una semplice cosa fra altre cose.

Nel grottesco romantico hanno un grande ruolo le marionette. Questo motivo, evidentemente, non è estraneo al grottesco popolare. Ma per il romanticismo nel motivo delle marionette emerge in primo piano l'idea di una forza inumana ed estranea, che domina gli uomini e li trasforma in marionette, idea che non si ritrova affatto nella cultura comica popolare. Il motivo grottesco della tragedia della marionetta è caratteristico soltanto del romanticismo.

La differenza fra il grottesco romantico e quello popolare appare più nettamente se si guarda al modo in cui è trattata la figura del diavolo. Nelle diableries dei misteri medievali, nelle visioni comiche dell'oltretomba, nelle leggende parodiche, nelle favole, ecc., il diavolo è il gioioso portavoce ambivalente dei punti di vista non ufficiali, della santità alla rovescia, il rappresentante del «basso» materiale e corporeo, ecc. In lui non c'è niente di terrificante e di estraneo (in Rabelais Epistemone di ritorno dall'inferno «assicurava davanti a tutti che i diavoli erano allegri compagni») (16). A volte gli stessi diavoli e l'inferno sono soltanto degli «spauracchi comici». Nel grottesco romantico invece il diavolo è incarnazione di qualcosa di terribile, di malinconico, di tragico. Il riso infernale diventa allora tetro e maligno.

Bisogna notare che nel grottesco romantico l'ambivalenza si trasforma di solito in un contrasto fortemente statico o in un'antitesi congelata. Così, il narratore delle Veglie ha per padre il diavolo, e per madre una santa canonizzata; egli ha l'abitudine di ridere nei templi e di piangere nelle case di piacere (cioè nelle case chiuse). Così, l'antica derisione rituale della divinità, compiuta al cospetto di tutto il popolo, e il riso medievale nei templi durante la festa dei folli, si trasformano, all'inizio del XIX secolo, in riso eccentrico di un «diverso», all'interno della chiesa.

Un'altra particolarità del grottesco romantico è la sua predilezione per la notte (*Nachtwachen des Bonaventura*, i *Nachtstucke di Hoffmann*); è l'oscurità, e non la luce, che lo caratterizza. Il grottesco popolare invece era caratterizzato dalla luce: è il grottesco gaio, mattinale e aurorale (17).

Così si presenta il grottesco romantico in Germania. In seguito esamineremo la sua variante romanza. Per adesso ci

soffermeremo un po' sulla teoria romantica del grottesco.

In *Gesprach uber die Poesie* (1800), Friedrich Schlegel affronta il problema del grottesco, senza però dargli un significato terminologico preciso (lo chiama comunemente «arabesco»). Schlegel lo considera «la forma più antica della fantasia umana» e «la forma naturale della poesia». Trova che ci sia del grottesco in Shakespeare, Cervantes, Sterne e Jean Paul. Secondo lui l'essenza del grottesco sta in una mescolanza fantastica degli elementi eterogenei della realtà, nella distruzione dell'ordine e del regime abituali del mondo, nella libera eccentricità delle immagini e nell'«alternanza di entusiasmo e ironia».

In *Vorschule der aesthetik* Jean Paul mette in evidenza con maggiore acutezza i tratti del grottesco romantico. Non adopera il termine «grottesco» e lo considera come «humour distruttivo». Jean Paul ha una concezione assai larga di questo grottesco (humour distruttivo), che esula dai confini della letteratura e dell'arte: vi include la festa dei folli e la festa dell'asino («messe dell'asino»), cioè le forme dei riti e spettacoli comici del Medioevo. Fra gli autori del Rinascimento, cita assai spesso Rabelais e Shakespeare. Parla, in particolare, della «ridicolizzazione del mondo intero» (*Weltverlachung*) in Shakespeare, facendo riferimento ai suoi «buffoni malinconici» e ad Amleto.

Jean Paul coglie alla perfezione il carattere universale del riso grottesco. Lo «humour distruttivo» non è diretto contro i singoli fenomeni negativi della realtà, ma contro tutta la realtà, contro tutto il mondo «finito» nel suo insieme. Tutto ciò che è «finito» viene distrutto dallo humour. Egli sottolinea la radicalità di tale humour: il mondo intero si trasforma in qualcosa di estraneo, di terribile e ingiustificato: ci viene a mancare il terreno sotto i piedi, proviamo le vertigini dal momento che non abbiamo più nulla di stabile attorno. E Jean Paul ritrova la stessa universalità e radicalità della distruzione di tutte le basi morali e sociali anche nelle forme di riti e spettacoli comici del Medioevo.

Lo studioso non separa il grottesco dal riso: si rende conto che senza il principio comico il grottesco è impossibile. Ma la sua concezione teorica conosce soltanto il riso ridotto (humour), privo di forza rigeneratrice e rinnovatrice positiva e,

di conseguenza, grave e senza gioia. Jean Paul sottolinea il carattere malinconico dello «humour distruttivo» e afferma che il diavolo (ben inteso, nella sua accezione romantica) era il più grande umorista.

Per quanto citi i fenomeni relativi al grottesco medievale e rinascimentale (ivi compreso Rabelais), Jean-Paul non dà, in realtà, che la teoria del grottesco romantico, e attraverso questo prisma egli guarda alle tappe anteriori dell'evoluzione del grottesco e le «rende romantiche» (soprattutto nell'interpretazione di Rabelais e Cervantes data da Sterne).

L'elemento positivo del grottesco, la sua ultima parola, viene interpretato ormai da Jean Paul (come da F. Schlegel) come qualcosa che esula dal principio comico, come un'evasione dai limiti di tutto ciò che è finito, distrutto dallo humour, e quindi posto in una sfera puramente spirituale (18).

Molto più tardi (verso la fine degli anni '20 del XIX secolo) si assiste a una rinascita dell'imagerie di tipo grottesco anche nel romanticismo francese.

Nella prefazione a Cromwell e in seguito nel libro su Shakespeare, Victor Hugo pone il problema del grottesco in modo molto interessante e significativo per quel che riguarda il romanticismo francese.

Hugo dà un significato molto ampio all'imagerie grottesca. La ritrova nell'antichità preclassica (l'Idra, le Arpie, i Ciclopi ed altre immagini del periodo grottesco arcaico), e fa risalire a questo tipo tutta la letteratura postantica che comincia con il Medioevo.

Dans la pensée des modernes [afferma Hugo] au contraire, le grotesque [...] est partout: d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon.(19)

L'aspetto essenziale del grottesco è il deforme e la sua estetica è per gran parte quella del deforme. Ma, nello stesso tempo, Hugo indebolisce il valore autonomo del grottesco, considerandolo come mezzo di contrasto per l'esaltazione del sublime. Il grottesco e il sublime si completano a vicenda, la loro unità (che Shakespeare ha saputo esprimere meglio di ogni altro) riesce a dare la bellezza autentica che la purezza classica non riesce ad ottenere.

Nel libro su Shakespeare Hugo fa delle analisi molto interessanti e concrete dell'imagerie grottesca e, in particolare,

del principio comico, materiale e corporeo. Ma su questo argomento ci soffermeremo in seguito, poiché Hugo sviluppa in questo libro anche la sua concezione dell'arte di Rabelais.

Anche gli altri romantici francesi hanno mostrato interesse per il grottesco e per le fasi passate della sua evoluzione, ma, sul territorio francese, il grottesco era considerato come tradizione nazionale. Nel 1853 Théophile Gautier pubblicò una raccolta intitolata *Les Grotesques* dove venivano riuniti tutti i rappresentanti del grottesco francese, inteso in senso molto ampio: vi troviamo Villon, i poeti libertini del XVII secolo (Théophile de Viau, Saint-Amant), Scarron, Cyrano de Bergerac e persino madame de Scudéry.

Questa è la fase romantica di sviluppo del grottesco e della sua teoria. A mo' di conclusione bisogna sottolineare due elementi positivi: in primo luogo, i romantici hanno cercato le radici popolari del grottesco e, in secondo luogo, essi non hanno mai attribuito al grottesco delle funzioni puramente satiriche.

Certamente la nostra analisi del grottesco romantico è molto lontana dall'essere esauriente. Inoltre, essa ha un carattere un po' unilaterale e persino un po' polemico. Questo si spiega col fatto che abbiamo voluto mettere in luce le differenze tra il grottesco romantico e l'imagerie grottesca della cultura popolare del Medioevo e del Rinascimento. Ma anche il romanticismo ha fatto la sua scoperta positiva, di enorme significato, che è quella del mondo interiore e soggettivo dell'individuo, con la sua profondità, complessità e inesauribilità.

Questo infinito interiore dell'individuo era estraneo al grottesco del Medioevo e del Rinascimento, ma la sua scoperta da parte dei romantici è stata possibile soltanto grazie all'uso che essi hanno fatto del metodo grottesco, con la sua forza capace di liberare da ogni dogmatismo, da ogni compiutezza e limitatezza. In un mondo chiuso, dato, stabile, con delle barriere nette e indistruttibili fra i fenomeni e i valori, l'infinito interiore non avrebbe potuto essere rivelato. Per convincersi di ciò basta paragonare le analisi razionali ed esaurienti dei sentimenti interiori che si ritrovano nei classici, con le immagini della vita intima di Sterne e dei romantici. Qui appare chiaramente la forza artistica ed euristica del metodo

grottesco. Ma tutto ciò esula dai confini del nostro studio.

Qualche parola adesso sulla concezione del grottesco nell'estetica di Hegel e di F.T. Fischer.

Parlando del grottesco, Hegel, in sostanza, tiene presente soltanto la fase arcaica di questo genere, che definisce come espressione dello stato d'animo preclassico e prefilosofico. Basandosi soprattutto sulla fase arcaica indiana, Hegel caratterizza il grottesco mettendone in evidenza tre tratti: mescolanza di campi eterogenei della natura, smisuratezza nelle esagerazioni e moltiplicazione di alcuni organi (immagini di divinità indiane con più braccia e più gambe). Hegel ignora totalmente il ruolo organizzatore del principio comico nel grottesco e considera il grottesco al di fuori di qualsiasi legame con la comicità.

Sul problema del grottesco Fischer non è d'accordo con Hegel.

Secondo lui essenza e forza motrice di questo fenomeno sono il buffo e il comico. «Il grottesco è il comico sotto forma di meraviglioso, è il "comico mitologico"». Queste definizioni non mancano di una certa profondità.

Bisogna dire che nel successivo sviluppo dell'estetica filosofica fino alla nostra epoca, il grottesco non è stato né capito né valutato nel suo giusto valore, e non c'è stato posto per questo genere nel sistema dell'estetica.

Dopo il romanticismo, nella seconda metà del XIX secolo, l'interesse per il grottesco si affievolisce notevolmente sia nella letteratura che nella storia letteraria. Facendo riferimento al grottesco, predomina la tendenza ad ascriverlo fra le forme più infime di comicità volgare, oppure a interpretarlo come una forma particolare di satira, rivolta a fenomeni individuali, puramente negativi. Sparisce del tutto dunque la profondità e l'universalità delle immagini grottesche.

Nel 1894 apparve l'opera più voluminosa sul problema del grottesco *Geschichte der grotesken Satyre* di Schneegans. In gran parte questo libro era dedicato all'opera di Rabelais, che l'autore considera come il maggiore rappresentante della satira grottesca; ma in esso vengono passati in rassegna brevemente anche alcuni fenomeni del grottesco medievale. Schneegans è il rappresentante più coerente dell'interpretazione puramente satirica del grottesco. Secondo lui il grottesco è sempre e

soltanto una satira puramente negativa, è l'esagerazione di ciò che non deve essere, esagerazione che oltrepassa i confini del verosimile e diventa fantastica. E' proprio oltrepassando i limiti stessi delle esagerazioni che esso sferra un colpo morale e sociale. E' questa l'essenza della concezione di Schneegans.

Schneegans non coglie affatto l'iperbolicità positiva del principio materiale e corporeo nel grottesco medievale e in Rabelais. Non capisce la forza positiva, rinnovatrice e rigeneratrice del riso grottesco. Non conosce che il riso puramente negativo, retorico, triste, della satira del XIX secolo, ed è con questo spirito che interpreta anche i fenomeni del riso del Medioevo e del Rinascimento.

E' l'espressione estrema della modernizzazione deformante del riso nella storia letteraria. L'autore non capisce l'universalità delle immagini grottesche. Ma la sua concezione è estremamente caratteristica per tutta la storia letteraria della seconda metà del XIX e dei primi decenni del XX secolo. Persino adesso è difficile liberarsi dell'interpretazione puramente satirica del grottesco, e, in particolare, dell'opera di Rabelais, data da Schneegans.

Come abbiamo già detto, Schneegans basa la sua concezione essenzialmente sulle analisi dell'opera di Rabelais. E' per questo motivo che converrà soffermarsi, anche in seguito, nel corso del nostro lavoro, sul suo libro.

Nel XX secolo si assiste a una nuova e potente rinascita del grottesco, sebbene il termine «rinascita» sia difficilmente applicabile ad alcune forme di grottesco ultramoderno.

Il quadro di evoluzione del nuovo grottesco è molto complesso e contraddittorio. Comunque, in generale, vi si possono distinguere due linee principali. La prima è il grottesco modernista (Alfred Jarry, i surrealisti, gli espressionisti, ecc.) che è legato (in varia misura) alle tradizioni del grottesco romantico, e attualmente si sviluppa sotto l'influenza delle diverse tendenze esistenzialiste. La seconda linea è quella del grottesco realista (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, ecc.) che è legata alle tradizioni del realismo grottesco e della cultura popolare e riflette a volte l'influenza diretta delle forme carnevalesche (Pablo Neruda).



Non vogliamo dare una definizione delle particolarità del nuovo grottesco. Ci soffermeremo invece soltanto sull'ultimissima teoria del grottesco legata alla linea modernista. Facciamo riferimento soprattutto al libro del famoso critico letterario tedesco Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung* del 1957 (20).

Il libro di Kayser è, in sostanza, il primo e, fino a questo momento, l'ultimo studio serio sulla teoria del grottesco. Contiene molte osservazioni preziose ed analisi acute. Tuttavia non siamo d'accordo con la concezione generale dell'autore.

Kayser si era proposto di dare una teoria generale del grottesco e di mettere in luce l'essenza stessa del fenomeno. Ma, in realtà, il suo libro dà soltanto la teoria (e una breve storia) del grottesco romantico e modernista e, per essere più precisi, soltanto di quest'ultimo, dal momento che l'autore vede il grottesco romantico soltanto attraverso il prisma del grottesco modernista e lo interpreta e lo valuta così in modo un po' deformato. La teoria di Kayser è inapplicabile ai millenni di evoluzione del grottesco anteriore al romanticismo: la fase arcaica, quella antica (per esempio il dramma satirico e la commedia attica), il Medioevo e il Rinascimento, in cui il grottesco è in relazione diretta con la cultura comica popolare. Nel suo libro Kayser non nomina affatto tutti questi fenomeni (ne menziona soltanto alcuni). Le sue conclusioni e generalizzazioni si basano soltanto sulle analisi del grottesco romantico e modernista, e, in particolare, come abbiamo già detto, è quest'ultimo che determina la concezione di Kayser. Così, la vera natura del grottesco, inscindibile dal mondo unitario della cultura comica popolare e dalla percezione carnevalesca del mondo, è rimasta incompresa. Nel grottesco romantico questa natura si è indebolita, impoverita e, in un certo senso, è stata fraintesa. Comunque, anche in essa tutti i motivi fondamentali traggono chiaramente la propria origine dal carnevale e conservano una qualche memoria di quell'insieme potente di cui essi erano particelle. Tale memoria si risveglia nelle opere migliori del grottesco romantico (particolarmente forte, anche se in modo diverso, in Sterne e Hoffmann). Queste sono le opere più potenti, più profonde e più allegre che abbia espresso la concezione del mondo soggettivo-filosofica. Ma Kayser ignora questa memoria del

genere e non la ricerca. Il grottesco modernista, che caratterizza il tono delle sue concezioni, ha perduto quasi completamente questa memoria ed ha formalizzato all'estremo l'eredità carnevalesca dei motivi e dei simboli grotteschi.

Quali sono dopo Kayser le particolarità fondamentali dell'imagerie grottesca?

Leggendo le sue definizioni, siamo colpiti soprattutto dal tono generale grave, terribile e spaventoso del mondo grottesco, che è il solo che l'autore coglie. In realtà questo tono è completamente estraneo a tutta l'evoluzione del grottesco anteriore al romanticismo. Abbiamo già detto che il grottesco medievale e rinascimentale, pervaso dalla percezione carnevalesca del mondo, libera il mondo da ciò che esso può avere di terribile e spaventoso e lo rende totalmente inoffensivo, gioioso e luminoso. Tutto ciò che era terribile e spaventoso nel mondo comune, nel mondo carnevalesco si trasforma in gioioso «spauracchio comico». La paura è l'espressione estrema della serietà unilaterale e stupida, vinta dal riso (ricordiamo qui la magnifica elaborazione di questo tema in Rabelais, e in particolare nel «tema di Malbrough»). Questa estrema libertà del grottesco è possibile solo in un mondo da cui sia bandita ogni paura.

Per Kayser, l'essenziale nel mondo grottesco è «das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche» (p. 81; «qualche cosa di ostile, estraneo e inumano»).

Kayser sottolinea soprattutto l'elemento di estraneità: «das Groteske ist die entfremdete Welt» (p. 136; «il grottesco è il mondo diventato estraneo»). E spiega questa definizione paragonando il grottesco al mondo delle favole. Certo, anche il mondo delle favole, visto dall'esterno, può essere definito come estraneo e insolito, ma non è un mondo diventato estraneo. Nel grottesco, invece, ciò che era nostro, vicino e familiare, diventa improvvisamente estraneo e ostile. E' il nostro mondo che si trasforma improvvisamente in mondo estraneo.

Questa definizione, applicabile ad alcuni fenomeni del grottesco modernista, non è valida per il grottesco romantico e non lo è affatto per le fasi anteriori del suo sviluppo.

In realtà, il grottesco, ivi compreso il grottesco romantico, rivela la possibilità di un mondo completamente diverso, di un altro ordine, di un'altra struttura della vita. Esso oltrepassa i

confini dell'unità, dell'indiscutibilità, dell'immutabilità fittizia del mondo esistente e, generato dalla cultura comica popolare, rappresenta sempre - in una forma o in un'altra, con un mezzo o con un altro - il ritorno sulla terra dell'età dell'oro di Saturno, la possibilità viva del suo ritorno. Anche il grottesco romantico lo fa (altrimenti cesserebbe di essere grottesco), ma nelle forme soggettive che gli sono proprie. Il mondo esistente diventa improvvisamente estraneo (per usare la terminologia di Kayser) proprio perché si rivela la possibilità di un mondo vero, quello dell'età dell'oro, della verità carnevalesca. L'uomo è restituito a se stesso. Il mondo esistente si distrugge per rinascere e rinnovarsi. Il mondo, morendo, dà la vita. Nel grottesco, la relatività di tutto ciò che esiste è sempre gioiosa, ed esso è sempre pervaso dalla gioia degli avvicendamenti, anche se questa allegria e questa gioia sono ridotte al minimo (come nel romanticismo).

Bisogna sottolineare ancora una volta che il momento utopico (l'età dell'oro) è rivelato nel grottesco preromantico non dal pensiero astratto, né da emozioni interiori, ma è realizzato e sentito da tutto l'uomo: pensiero, sentimento e corpo. Questa partecipazione del corpo ad un altro mondo possibile, la facoltà di comprensione del corpo, vengono ad avere un'enorme importanza per il grottesco.

Nella concezione di Kayser non c'è alcun posto per il principio materiale e corporeo, con la sua inesauribilità e il suo perpetuo rinnovamento. In essa non appaiono né il tempo, né gli avvicendamenti, né le crisi; cioè non c'è nulla di ciò che ha a che fare con il sole, con la terra, con l'uomo, con la società umana, e che è la vera ragione d'essere del vero grottesco.

Per il grottesco modernista è molto caratteristica la seguente definizione di Kayser: «il grottesco è la forma espressiva dell'es»(p. 137).

Kayser interpreta la parola es, più che in senso freudiano, in senso esistenzialista: es è la forza estranea e inumana che governa il mondo, la gente, la loro vita e le loro azioni. Kayser riduce molti dei motivi fondamentali del grottesco - come ad esempio quello delle marionette - alla sensazione di questa forza estranea. E fa lo stesso anche con il motivo della follia. Nel pazzo, secondo Kayser, sentiamo sempre che qualcosa non gli appartiene, che c'è qualcosa che esula dalla sua anima.

Abbiamo già detto che il grottesco ha utilizzato in modo completamente diverso il motivo della follia: essa serviva a liberare dalla falsa «verità di questo mondo» e a guardare il mondo con occhi completamente liberi da questa «verità».

Kayser stesso parla molte volte della libertà della fantasia, tipica del grottesco. Ma come sarebbe possibile questa libertà nei confronti di un mondo dominato dalla forza estranea dell'es? Ecco la contraddizione insormontabile della concezione di Kayser.

In realtà, il grottesco libera da tutte quelle forme di necessità inumana che pervadono le idee dominanti sul mondo e sconsacra questa necessità che definisce come relativa e limitata. In qualsiasi quadro del mondo, in una data epoca, la necessità di un regime dominante diverso e migliore appare sempre come qualcosa di monoliticamente serio, incondizionato e perentorio. Ma, storicamente, le idee sulla necessità sono sempre relative e variabili. Il principio comico e la percezione carnevalesca del mondo, che sono alla base del grottesco, distruggono la serietà unilaterale e tutte le pretese di significato e di certezza al di fuori del tempo, e liberano la coscienza umana, il pensiero e l'immaginazione, che diventano disponibili a nuove possibilità. Ecco perché una certa «carnevalizzazione» della coscienza precede sempre, preparandoli, i grandi capovolgimenti, persino in campo scientifico.

Nel mondo grottesco qualsiasi es è demistificato e trasformato in «spauracchio comico»; penetrando in questo mondo, persino in quello del grottesco romantico, sentiamo sempre una certa libertà di pensiero e di immaginazione gioiosa.

Fermiamoci su altri due elementi della concezione di Kayser.

Facendo il bilancio delle proprie analisi, lo studioso afferma che «nel grottesco non siamo di fronte alla paura della morte, ma a quella della vita».

Un'affermazione del genere, interpretata in chiave esistenzialista, racchiude essenzialmente la contrapposizione fra la vita e la morte. Tale contrapposizione è del tutto estranea al sistema di immagini grottesche, in cui la morte non è affatto la negazione della vita nella sua accezione grottesca,

cioè la vita del grande corpo di tutto il popolo. In questo caso la morte entra a far parte di tutta la vita come una sua fase necessaria, come condizione per il suo rinnovamento e ringiovanimento continuo. La morte qui è sempre messa in correlazione con la nascita, e la tomba con il seno della terra che dà la vita. La nascita-morte, la morte-nascita sono le fasi determinanti della vita stessa, come viene espresso nelle splendide parole dello

Spirito della Terra nel Faust di Goethe (21). La morte fa parte della vita e, parallelamente alla nascita, determina il suo eterno movimento. Il pensiero grottesco interpreta anche la lotta della vita contro la morte, nel corpo di un individuo, come la lotta della vecchia vita che indietreggia di fronte alla nuova vita che nasce (che sta per venire al mondo), come la crisi dell'avvicendamento.

Leonardo da Vinci diceva che quando l'uomo attende con gioiosa impazienza il nuovo giorno, la nuova primavera, l'anno nuovo, non sospetta minimamente di aspirare in realtà alla propria morte.

Sebbene questo aforisma di Leonardo non sia grottesco, tuttavia è ispirato da una percezione carnevalesca del mondo.

Così, nel sistema di immagini grottesche la morte e il rinnovamento sono inseparabili l'una dall'altro nell'insieme della vita, e questo insieme è meno di ogni altro adatto a suscitare paura.

Bisogna dire che l'immagine della morte nel grottesco medievale e rinascimentale (anche in campo figurativo, come per esempio nelle Danze macabre di Holbein o in Durer) ha sempre in sé degli elementi comici. Si ritrova sempre, in misura più o meno considerevole, lo spauracchio comico. Nei secoli seguenti e in particolare nel XIX secolo, si è completamente disimparato a percepire il principio comico in queste immagini; esse sono state interpretate su un piano serio e unilaterale, sono diventate piatte e si sono snaturate. Il

XIX secolo borghese aveva rispetto soltanto per il riso puramente satirico che era, in realtà, un riso retorico triste, serio e sentenzioso (non a caso lo si equiparava a una frusta o a una verga). Si ammetteva inoltre il riso puramente divertente, spensierato e anodino. Tutto ciò che era serio doveva essere serio, cioè espresso in un tono uniforme e piatto.

Il tema della morte come rinnovamento, l'unione della morte alla nascita, le immagini di morti gioiose, hanno un ruolo importantissimo nel sistema di immagini del romanzo di Rabelais, e daremo un'analisi concreta di queste immagini negli ultimi capitoli del nostro lavoro.

L'ultimo punto della concezione di Kayser, sul quale ci soffermiamo, è il suo modo di trattare il riso grottesco. Ecco la sua formula: «Il riso, mescolato al dolore nel passaggio al grottesco, assume i tratti di un riso beffardo, cinico e infine satanico».

E' evidente che Kayser interpreta il riso grottesco con lo stesso spirito delle riflessioni dell'«uomo che veglia» di Bonaventura e della teoria dello «humour distruttivo» di Jean Paul, cioè nello spirito del grottesco romantico. Manca completamente l'elemento del riso gioioso, liberatorio, rigenerante e, in altri termini, creatore. D'altra parte Kayser comprende molto bene tutta l'importanza del problema del riso nel grottesco e rifiuta di risolverlo in modo univoco (p. 139).

Così il libro di Kayser. Come abbiamo già detto, il grottesco è la forma predominante dei diversi orientamenti del modernismo contemporaneo. E la concezione di Kayser, per la sua stessa essenza, serve al grottesco modernista da base teorica. Essa può, pur con alcune riserve, chiarire anche certi aspetti del grottesco romantico. Ma ci sembra totalmente inammissibile estenderla anche alle altre fasi di sviluppo dell'imagerie grottesca.

Il problema del grottesco e della sua essenza estetica non può essere posto e risolto correttamente se non tenendo presente il materiale della cultura popolare del Medioevo e la letteratura del Rinascimento; e in ciò il significato illuminante di Rabelais è particolarmente rilevante. E' possibile comprendere la vera profondità, i molteplici significati e la forza dei diversi motivi grotteschi, soltanto tenendo conto dell'unità della cultura popolare e della percezione carnevalesca del mondo; considerati al di fuori da tutto ciò, essi diventano unilaterali, piatti e poveri.

Non esiste alcun dubbio sulla adeguatezza del termine «grottesco», applicato ad un tipo particolare di immagini della cultura popolare del Medioevo e alla letteratura del Rinascimento ad essa legata. Ma in che misura è giustificato

invece il termine «realismo grottesco»?

Nell'ambito della presente introduzione non possiamo che dare una risposta preliminare a tale domanda.

Le particolarità che differenziano così nettamente il grottesco del Medioevo e del Rinascimento da quello romantico e modernista -soprattutto la comprensione spontanea, materialista e dialettica, dell'esistenza - possono essere definite in modo più adeguato come realiste. Le nostre ulteriori analisi concrete delle immagini grottesche confermeranno tale affermazione.

L'imagerie grottesca del Rinascimento, direttamente legata alla cultura popolare carnevalesca (in Rabelais, Cervantes, Sterne) ha avuto un'influenza determinante su tutta la grande letteratura realista dei secoli posteriori. Il realismo in grande stile (di Stendhal, Balzac, Hugo, Dickens, ecc.) è sempre stato legato (direttamente o no) alla tradizione rinascimentale, e la rottura di tale legame ha portato fatalmente allo snaturamento del realismo e alla sua degenerazione in empirismo naturalista.

Già nel XVII secolo alcune forme di grottesco cominciano a degenerare in «caratterizzazione» statica e in pittura di genere. Questa degenerazione è legata alla limitatezza specifica della percezione borghese del mondo. Il vero grottesco non è affatto statico: si sforza, al contrario, di esprimere nelle sue immagini il divenire, la crescita, l'eterna incompiutezza e l'indeterminatezza dell'esistenza; è per questo che nelle sue immagini esprime entrambi i poli del divenire, contemporaneamente, ciò che va e ciò che viene, ciò che muore e ciò che nasce; mostra due corpi all'interno di uno solo, la riproduzione e la divisione della cellula vivente della vita. Ai vertici del realismo grottesco e folclorico, così come per la morte degli organismi unicellulari, non rimane mai il cadavere (la morte dell'organismo unicellulare coincide con la sua moltiplicazione, cioè con la divisione in due cellule, due organismi, senza alcun «residuo morto»); qui la vecchiaia è gravida, la morte è incinta, tutto ciò che è limitato e caratteristico, fisso e pronto, precipita nel «basso» corporeo per essere ripreso e rinascere. Nel processo di degenerazione e disgregazione del realismo grottesco, il suo polo positivo scompare - cioè il giovane anello del divenire (che viene sostituito dalla sentenza morale e dalla concezione astratta) -

non rimane che un cadavere, una vecchiaia non gravida, pura, uguale a se stessa, isolata, staccata da tutto ciò che cresce, e a cui essa era unita attraverso un anello nella catena unica dello sviluppo e della crescita. Ne viene fuori un grottesco mutilato, la figura del demone della fecondità evirato e con il ventre in dentro. Da qui derivano tutte queste immagini sterili del «caratteristico», tutti questi tipi «professionali» di avvocati, mercanti, ruffiani, vecchie e vecchi, ecc., tutte queste maschere di un realismo imbastardito e degenerato. Erano tutte figure tipiche anche del realismo grottesco, ma in quel caso da esse non si faceva scaturire il quadro di tutta la vita, e non erano che la parte agonizzante della vita che stava rinascendo. In realtà, la nuova concezione del realismo traccia delle frontiere diverse fra i corpi e le cose. Spacca i corpi doppi e separa dal realismo grottesco e folclorico le cose che sono cresciute in intima connessione col corpo, tende a determinare ogni individualità al di fuori dei legami con l'ultimo insieme, che ha già perduto la vecchia immagine e non ne ha ancora trovato una nuova. Anche la percezione del tempo si è modificata notevolmente.

La letteratura cosiddetta del «realismo borghese» del XVII secolo (Sorel, Scarron, Furetière), oltre che di elementi puramente carnevaleschi, è già piena di immagini di un grottesco statico, cioè di un grottesco staccato dal corso del tempo, dal flusso del divenire, sia esso congelato nella sua doppia natura, sia spaccato in due. Alcuni studiosi (come Régnier, per esempio) tendono a vedere in ciò l'inizio del realismo, i suoi primi passi. In realtà non si tratta che di frammenti morti, e a volte privi di senso, del profondo e potente realismo grottesco.

All'inizio di questa introduzione abbiamo già detto che alcune manifestazioni della cultura popolare comica del Medioevo, come i generi particolari del realismo grottesco, sono stati studiati in modo molto completo e approfondito, però, ovviamente, dal punto di vista dei metodi storico-culturali e storico-letterari dominanti nella scienza del XIX secolo e dei primi decenni del XX secolo. Venivano studiati non soltanto i testi letterari, ma anche fenomeni specifici come



la «festa dei folli» (Bourquelot, Drews, Villetard), il risus paschalis (Schmidt, Reinach, ecc.), la «parodia sacra» (Novati, Ilvonen, Lehmann) e altri fenomeni che, in realtà, stavano oltre i confini dell'arte e della letteratura. Sono state studiate anche altre manifestazioni della cultura comica classica (A.

Dieterich, Reich, Cornford, ecc.). Gli studiosi di folclore, dal canto loro, hanno contribuito a mettere in luce il carattere e la genesi dei diversi motivi e simboli che entrano nella cultura comica popolare (basti ricordare a tale proposito la monumentale opera di Frazer, *The Golden Bough*). In generale, esistono molte opere scientifiche che trattano il problema della cultura comica popolare (22). In seguito, nel corso del nostro lavoro, faremo spesso riferimento ad esse.

Comunque tutta questa immensa letteratura, tranne alcune rare eccezioni, è priva di pathos teorico. Essa non tende a dare delle generalizzazioni teoriche che abbiano ampiezza di vedute e valore di principio. Di conseguenza, questo materiale quasi infinito, minuziosamente raccolto e spesso scrupolosamente studiato, non è stato né unificato né interpretato. Ciò che chiamiamo mondo unico della cultura comica popolare sembra essere un conglomerato di curiosità eterogenee che pare impossibile poter riunire in una «seria» storia della cultura e della letteratura, malgrado le sue considerevoli dimensioni. Questo conglomerato di curiosità e di oscenità rimane all'esterno dei problemi «seri» della creazione, che l'umanità europea ha determinato. E' chiaro che, in questo modo, la grande influenza esercitata dalla cultura comica popolare su tutta la letteratura propriamente detta, sul «pensiero immaginativo» dell'umanità, rimane quasi del tutto oscura.

Faremo ora riferimento brevemente solo a due studi che hanno avuto il merito di porre dei problemi teorici ma che, entrambi, affrontano sotto due differenti aspetti il nostro problema.

Nel 1903, H. Reich pubblica un voluminoso studio, intitolato *Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*.

Oggetto del lavoro di Reich è, in sostanza, la cultura comica della antichità e del Medioevo. L'autore ci dà una documentazione molto ampia, interessante e preziosa e mette in luce con molta precisione l'unità della tradizione comica,

che passa attraverso l'antichità e il Medioevo. E coglie, infine, il legame antico e sostanziale del riso con le immagini del «basso» materiale e corporeo. Tutto ciò permette a Reich di andare molto vicino a una corretta e proficua impostazione del problema.

Ma, in realtà, Reich non ha veramente posto tale problema. E ciò, secondo noi, a causa di due fattori.

Innanzitutto Reich cerca di ridurre la storia della cultura popolare a quella del mimo, cioè di un solo genere comico, per quanto molto caratteristico soprattutto per l'antichità. Secondo l'autore, il mimo è il centro e quasi l'unico portatore della cultura comica, e ad esso egli riconduce tutte le forme delle feste popolari e la letteratura comica del Medioevo. Nelle sue ricerche sull'influenza del mimo antico, Reich oltrepassa i confini della cultura europea. Il che non fa che produrre delle esagerazioni, e lascia nell'ombra tutto ciò che non rientra nel letto di procuste del mimo. Bisogna dire comunque che a volte Reich non mantiene ferme le proprie concezioni, e ciò perché il materiale troppo vasto lo obbliga a uscire dal campo ristretto del mimo.

Il secondo punto sta invece nella modernizzazione e nell'impoverimento che Reich fa del riso e del principio materiale e corporeo ad esso legato. Nella concezione di Reich, gli aspetti positivi del principio del riso, la sua forza liberatrice e rigeneratrice vengono indeboliti (sebbene Reich conosca alla perfezione l'antica filosofia del riso). L'universalità del riso popolare, il suo carattere utopico e il valore che esso ha come concezione del mondo, non sono stati compresi e apprezzati da Reich nel loro reale valore. Ma ciò che sembra particolarmente impoverito nella sua concezione, è il principio materiale e corporeo: Reich guarda ad esso attraverso il prisma del pensiero astratto e differenziatore dell'età moderna e lo interpreta, di conseguenza, in modo ristretto e quasi naturalistico.

Sono questi i due elementi che, a nostro avviso, indeboliscono la concezione di Reich. Tuttavia egli ha fatto molto per preparare il terreno a una giusta formulazione del problema della cultura comica popolare. E' un peccato che il suo libro, ricco di nuovi documenti, audace e originale nel pensiero, non abbia esercitato a suo tempo l'influenza dovuta.

Comunque, nel corso della nostra analisi, faremo spesso riferimento al lavoro di Reich.

Il secondo studio che ci interessa ricordare è il libro di Konrad Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus* (Berlin 1918). Anche questo libro si avvicina all'impostazione del problema della cultura popolare, ma in maniera del tutto diversa da Reich. Il discorso non cade mai sul principio materiale e corporeo. Suo solo e unico eroe è l'idea-immagine della «rinascita», del «rinnovamento», della «riforma».

Burdach vuole dimostrare come tale idea-immagine della rinascita (nelle sue diverse varianti), apparsa per la prima volta nella mitologia antica dei popoli orientali e antichi, abbia continuato a vivere e a svilupparsi nel corso di tutto il Medioevo. Essa si era mantenuta anche all'interno del culto religioso (liturgia, rito del battesimo, ecc.), ma qui essa si è ritrovata in una posizione di sclerosi dogmatica. All'epoca dell'ascetismo religioso del XII secolo (Gioacchino da Fiore, Francesco d'Assisi, gli spiritualisti) essa riprende vita, penetra fra strati più ampi di popolo, si colora di emozioni puramente umane, risveglia l'immaginazione poetica e artistica, diventa espressione della sete crescente di rinascita e rinnovamento in una sfera esclusivamente terrena, cioè nella sfera politica, sociale e artistica della vita (cfr. p. 117).

Burdach segue il processo lento e progressivo della secolarizzazione dell'idea-immagine della rinascita in Dante, nelle idee e nell'attività di Rienzo, in Petrarca, Boccaccio, ecc.

Lo studioso ritiene giustamente che un fenomeno storico come il Rinascimento non può essere il risultato di sforzi conoscitivi e intellettuali di individui isolati. E a questo proposito afferma:

L'Umanesimo e il Rinascimento non sono prodotti della conoscenza (*Produkte des Wissens*). Essi non appaiono perché degli eruditi scoprono i monumenti perduti dell'arte e della letteratura antica e tendono a ridar loro vita. L'Umanesimo e il Rinascimento sono nati da un'attesa febbrile e illimitata e dalla tensione dell'epoca che diventava vecchia e la cui anima, profondamente sconvolta, era assetata di una nuova giovinezza (p. 138).

Naturalmente, Burdach ha ragione quando si rifiuta di spiegare l'origine del Rinascimento sulla base di fonti erudite e

libresche, di ricerche ideologiche individuali, di «sforzi intellettuali». Ha ragione quando afferma che il Rinascimento si era preparato nel corso di tutto il Medioevo (e in particolare a partire dal XII secolo). Ed ha ragione, infine, nel sostenere che la parola «rinascita» non designava affatto una «rinascita delle scienze e delle arti dell'antichità», ma aveva alle spalle una configurazione semantica vastissima e plurivoca, radicata negli strati più profondi del pensiero proprio dello spettacolo rituale, dell'immaginazione poetica e dell'ideazione intellettuale dell'umanità. Ma Burdach non ha preso in considerazione né ha compreso la sfera in cui era predominante l'idea-immagine della rinascita, cioè la cultura comica popolare del Medioevo. Il desiderio di rinnovamento e di una nuova nascita, la «sete di una nuova giovinezza» pervasero la percezione carnevalesca del mondo e trovarono molteplici realizzazioni nelle forme concrete e sensibili della cultura popolare (spettacoli, riti e forme verbali). In ciò consisteva la seconda vita di festa del Medioevo.

Molti dei fenomeni che Burdach analizza come preparatori al Rinascimento sono un riflesso dell'influenza della cultura comica popolare e, in questa misura, hanno anticipato lo spirito del Rinascimento. E' il caso, per esempio, di Gioacchino da Fiore, di San Francesco e del movimento da lui fondato. Non è un caso se San Francesco nelle sue opere chiamava se stesso e i suoi fedeli «giullari di Dio» (*ioculatores Domini*). La sua originale concezione del mondo, con la sua «gioia spirituale» (*laetitia spiritualis*), con la sua benedizione del principio materiale e corporeo, con i suoi abbassamenti e profanazioni, può essere qualificata (non senza una qualche esagerazione), come cattolicesimo carnevalesco. Elementi di una percezione carnevalesca del mondo erano altrettanto forti in Rienzo. Tutti i fenomeni che, secondo Burdach, preparano il Rinascimento, sono caratterizzati dal principio comico liberatore e rinnovatore, benché spesso affermato in modo molto parziale. Comunque Burdach non tiene affatto conto di questo principio. Per lui solo il tono serio ha importanza.

In definitiva, Burdach, nel suo desiderio di comprendere il rapporto del Rinascimento con il Medioevo, prepara, a modo proprio, la formulazione del problema della cultura comica popolare.

Ecco dunque come si presenta il nostro problema. Tuttavia l'oggetto diretto del nostro studio, più che la cultura comica popolare, è l'opera di Francois Rabelais. La cultura comica popolare è infinita e, come abbiamo visto, estremamente eterogenea nelle sue manifestazioni. In rapporto ad essa il nostro obbiettivo è puramente teorico e consiste nel rivelare l'unità e il senso di tale cultura, la sua natura totalmente ideologica (cioè la sua visione del mondo), e la sua concezione estetica. Il mezzo migliore per risolvere il problema è quello di inserirlo nel contesto concreto in cui la cultura comica popolare si è raccolta, concentrata, ed è stata interpretata artisticamente al suo livello più alto nel Rinascimento, vale a dire nell'opera di Rabelais. Per penetrare a fondo nella cultura comica popolare Rabelais è indispensabile; nel suo mondo artistico l'unità interna di tutti gli elementi eterogenei di tale cultura si rivela con eccezionale chiarezza, così la sua opera è un'enciclopedia della cultura popolare.

Ma utilizzando l'opera di Rabelais per cogliere la sostanza della cultura comica popolare, non la trasformiamo affatto in mezzo per comprendere i fini interni di quest'ultima. Al contrario, siamo profondamente convinti che soltanto così, cioè soltanto alla luce della cultura popolare, si possa scoprire il vero Rabelais e mostrare un altro Rabelais dentro a Rabelais. Fino a questo momento Rabelais è stato soltanto modernizzato: è stato letto con gli occhi dell'età moderna (principalmente con gli occhi del XIX secolo, i meno adatti per la cultura popolare); da Rabelais è stato ricavato solo ciò che per lui e i suoi contemporanei era - oggettivamente - meno importante. Il fascino speciale di Rabelais (fascino che risulta abbastanza costante) fino ad oggi è rimasto non chiarito. Ma per questo è importante soprattutto comprendere il linguaggio particolare di Rabelais che è il linguaggio della cultura comica popolare.

Con ciò si conclude la nostra introduzione. Aggiungiamo soltanto che ritorneremo su tutti gli argomenti e le affermazioni qui espressi in forma un po' astratta e a volte teorica e daremo loro concretezza nel corso del nostro lavoro,

sia sulla base dell'opera di Rabelais sia su quella di altri fenomeni del Medioevo e dell'antichità che sono serviti, direttamente o indirettamente, a Rabelais come fonte di ispirazione.

## NOTE:

(1) J. Michelet, *Histoire de France*, Flammarion, Paris, tomo IX, p. 466. Il ramo d'oro è quello profetico affidato dalla Sibilla ad Enea. [Qui e in seguito, nelle citazioni il corsivo è di Bachtin].

(2) [Il blason, anticamente, era un componimento formato da brevi versi a rima baciata, che conteneva un elogio o un rimprovero della persona a cui si indirizzava].

(3) [Sotie: satira dialogata del teatro francese del XV e dell'inizio del XVI secolo, i cui personaggi appartengono a un immaginario «popolo degli stolti o dei folli» che rappresenta allegoricamente il mondo reale].

(4) A questo proposito si veda l'interessantissima analisi dei sosia comici e le riflessioni a questo proposito fatte da E.M. MELETINSKIJ, *Proischo-zdenie geroi-ceskogo eposa* (L'origine dell'epos eroico), Moskva 1973, e in particolare le pagine 55-58. Nel libro sono riportati anche riferimenti bibliografici.

(5) Un fenomeno analogo si può osservare anche nella Roma antica, dove le licenziosità dei saturnali si estendevano anche alla letteratura comica, ad essi collegata.

(6) I dialoghi di Salomone e Marcolfo, per il loro carattere abbassante e materializzante, sono molto simili ai dialoghi fra Don Chisciotte e Sancio.

(7) A questo proposito cfr. H. Reich, *Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin 1903, pp. 507-8. L'autore ha interpretato il significato di queste statuette in modo superficiale, nello spirito del naturalismo.

(8) Una ricca e preziosa documentazione sui motivi grotteschi nell'arte medievale si ritrova nella vasta opera di E. Male, *L'art religieux du XII.me siècle, du XIII.me et de la fin du Moyen age en France*, tomo I, 1922; tomo II, 1908; tomo III, 1922.

(9) [Diderot e D'Alembert nell'*Encyclopédie* definiscono lo *charivari* come lo schiamazzo di derisione fatto di notte, con pentole, bacinelle, calderoni, ecc., alla porta di persone che si uniscono in seconde e terze nozze, persino di quelle che sposano persone di età molto diversa. Questa offesa anticamente si era tanto diffusa che non venivano risparmiate neanche le regine che si risposavano].

(10) Ma non dell'antichità in generale: nella commedia antica, dorica, nel dramma satirico, nelle forme di comicità siciliana, in Aristofane, nei mimi e nelle atellane, troviamo una concezione analoga (grottesca), così come in Ippocrate, Galeno, Plinio, nella letteratura «conviviale», in Ateneo, Plutarco, Macrobio e in molte altre opere dell'antichità non classica.

(11) Il libro di A. DIETERICH, *Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig 1897, contiene una documentazione estremamente importante e delle osservazioni preziose sul grottesco dell'antichità e, in parte, del Medioevo e del Rinascimento. Comunque l'autore non adopera il termine «grottesco». Il libro conserva ancora, sotto molti aspetti, la sua attualità.

(12) Citiamo la bellissima definizione di grottesco data da L. Pinskiĭ: «Nel grottesco la vita passa attraverso tutti gli stadi, da quelli inferiori, inerti e primitivi, a quelli superiori più mobili e spiritualizzati, in una ghirlanda di forme disparate che testimonia la sua unità. Avvicinando ciò che è lontano, mettendo in relazione ciò che si esclude a vicenda, violando le nozioni abituali, il grottesco in arte è simile al paradosso in logica. Ad un primo sguardo il grottesco è soltanto spirituale e divertente, mentre esso cela tante possibilità» (cfr. L.E. PINSKIĖ, *Realizm epochi Vosro-zdenija* [Il realismo dell'epoca del Rinascimento], Moskva 1961, pp. 119-20).

(13) Il libro di Flogel fu ripubblicato, ampliato e rimaneggiato, nel 1862 in F.W. EBELING, *Flogels Geschichte des Grotesk-Komischen*, Leipzig 1862. In questo rifacimento il testo ebbe cinque edizioni. Tutti i nostri riferimenti a quest'opera sono citati dalla prima edizione Ebeling. Nel 1914 apparve una nuova edizione di Flogel curata da Max Brauer.

(14) Il libro è del 1804; cfr. *Nachtwachen des Bonaventura* a cura di R. Steinert, Leipzig 1917.

(15) Parliamo qui della maschera e dei suoi significati nella cultura popolare dell'antichità e del Medioevo, senza riferirci al suo significato nei culti più antichi.

(16) [F. RABELAIS, *Gargantua e Pantagruele*, trad. it. a cura di M. Bonfantini, Einaudi, Torino 1973, p. 290].

(17) Più precisamente, il grottesco popolare riflette il momento in cui la luce succede all'oscurità, il mattino alla notte, la primavera all'inverno.

(18) Nelle opere letterarie di Jean Paul vi sono molte immagini caratteristiche e ad alto livello del grottesco romantico, soprattutto nei «sogni» e nelle «visioni» (cfr. la raccolta di opere di questo genere, fatta da R. BENZ, *Jean Paul, Traume und Visionen*, Munchen 1954). Questo volume contiene dei chiari esempi di grottesco notturno e sepolcrale.

(19) [V. Hugo, *Cromwell*, Paris 1876, p. 18].

(20) Quest'opera è stata ripubblicata (postuma) nel 1960-61 nella collezione «Rowohlts deutsche Enzyklopadie». Le nostre citazioni si rifanno a questa edizione.

(21) Ecco questi versi: *Geburt und Grab, Ein ewiges Meer, Ein wechselnd Weben, Ein gluhend Leben* [Nascita e morte, Un eterno mare, Un alterno operare Un rutilo fuoco di vita; in GOETHE,

*Opere*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, vol. IV, Sansoni, Firenze 1951, p. 28]. Qui la vita e la morte non sono contrapposte; al

contrario la nascita e la tomba sono giustapposte, legate ugualmente al seno della terra e del corpo che dà la vita e fagocita, ed entrano nello stesso modo, come fasi necessarie, nel tutto vivente della vita in alternanza continua e in continuo rinnovamento. Tutto ciò è molto caratteristico anche per la percezione del mondo di Goethe. Il mondo in cui sono contrapposte la vita e la morte, e quello in cui sono giustapposte la nascita e la tomba sono due mondi completamente diversi. Il secondo è quello della cultura popolare ed è in parte quello di Goethe.

(22) Fra le opere sovietiche una delle più preziose è il libro di O. FREIDENBERG, *Poetika sju-zeta i -zanra* (La poetica del soggetto e del genere), Goslitizdat, Moskva 1936; in esso è raccolta un'immensa documentazione folclorica direttamente legata alla cultura comica popolare (soprattutto antica).



Comunque questo materiale è sostanzialmente interpretato in base alle teorie del pensiero prelogico e il problema della cultura comica popolare non è posto.

## Capitolo primo. Rabelais e la storia del riso

*Sarebbe estremamente interessante scrivere la storia del riso.*

A.I. HERZEN

I quattro secoli di storia della comprensione, dell'influenza e dell'interpretazione di Rabelais sono molto istruttivi dal momento che tale storia è strettamente legata in questo periodo a quella del riso, della sua funzione e della sua comprensione.

I contemporanei di Rabelais (e quasi tutto il XVI secolo), vivendo nell'ambito delle stesse tradizioni popolari, letterarie e ideologiche, nelle stesse condizioni storiche e sociali, hanno ben compreso il nostro autore ed hanno saputo apprezzarlo.

I giudizi dei contemporanei e dei posteri a lui più prossimi (1), come ci sono pervenuti, confermano l'alta stima per Rabelais, così come la confermano parte delle ristampe dei suoi libri nel XVI secolo e nel primo trentennio del XVII secolo. Rabelais è stato inoltre altamente valorizzato non soltanto dagli umanisti, a corte e fra gli strati alti della borghesia cittadina, ma anche da larghi strati popolari. Riportiamo un interessante giudizio dato da un contemporaneo più giovane di Rabelais, l'eminente storico (e scrittore) Estienne Pasquier. In una lettera a Ronsard egli scrive:

Non c'è nessuno di noi che non sappia quanto l'erudito Rabelais, folleggiando saggiamente (en folastrant sagement), nel suo Gargantua e Pantagruelle, si sia guadagnato la simpatia del popolo (gaigna de grace parmy le peuple).(2)

Le tracce molteplici e profonde della sua influenza e il gran numero di imitatori testimoniano ampiamente quanto Rabelais sia stato compreso dai suoi contemporanei e quanto sia stato a loro molto caro. Quasi tutti i prosatori del XVI secolo, che hanno scritto dopo Rabelais (più precisamente quelli che hanno scritto dopo la pubblicazione dei primi due libri della

sua opera) - Bonaventure des Périers, Noël du Fail, Guillaume Bouchet, Jacques Tahureau, Nicolas de Cholières, ecc. - sono stati più o meno rabelaisiani. E non sono sfuggiti alla sua influenza né gli storici dell'epoca come Pasquier, Brantôme, Pierre de l'Etoile, né i polemisti protestanti e pamphlettisti come Pierre Viret, Henri Estienne, ecc. La letteratura del XVI secolo ha trovato la sua più alta espressione sotto il segno di Rabelais: nel campo della satira politica il culmine è raggiunto dalla *Satire Ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne* (1594) (3), diretta contro la Lega, una delle migliori satire politiche della letteratura mondiale; invece nel campo della letteratura propriamente artistica (4) va citato il *Moyen de parvenir...* (5) di Béroalde de Verville (1612). Queste due opere con cui si chiude il secolo portano il segno di una forte influenza di Rabelais; i personaggi, a parte la loro eterogeneità, vivono una esistenza grottesca quasi rabelaisiana.

Oltre ai grandi scrittori già nominati del XVI secolo, che hanno saputo mettere in pratica l'influenza di Rabelais e nello stesso tempo mantenere una propria autonomia, troviamo una quantità di suoi imitatori mediocri che non hanno lasciato alcuna traccia nella letteratura dell'epoca.

E' necessario sottolineare anche che Rabelais ottenne subito, sin dai primi mesi della pubblicazione del *Pantagruèle*, successo e fama.

Cosa vogliono dire questa fama così rapida, i giudizi così entusiasti (ma non meravigliati) dei contemporanei, l'enorme influenza esercitata su gran parte della letteratura a tema dell'epoca, sugli scienziati, umanisti, storici, pamphlettisti, politici e religiosi, ed infine il gran numero di imitatori?

I contemporanei recepirono Rabelais sullo sfondo di una tradizione viva ed ancora forte. Potevano meravigliarli la forza e il successo di Rabelais, ma non certo il carattere delle sue immagini e del suo stile. I contemporanei seppero vedere l'unità del suo mondo e riuscirono a sentire il legame profondo e la correlazione reale di tutti gli elementi di questo mondo, che già nel XVII secolo sembreranno molto eterogenei e nel XVIII secolo assolutamente incompatibili: alta problematicità, allegri discorsi filosofici, bestemmie e oscenità, comicità verbale di basso rango, erudizione e farsa. I contemporanei seppero cogliere quell'unica logica che permeava tutti questi

fenomeni per noi così eterogenei. Essi percepirono in maniera viva anche il legame delle immagini di Rabelais con le forme degli spettacoli popolari, il particolare carattere di festa di queste immagini, profondamente pervase dall'atmosfera carnevalesca (6). In altre parole, i contemporanei colsero e compresero l'integrità e la logica di tutto il mondo artistico-ideologico rabelaisiano, l'unità di stile e l'armonia di tutti gli elementi costitutivi che sono come pervasi da un unico punto di vista sul mondo, da un unico grande stile. In ciò consiste la sostanziale differenza fra l'interpretazione di Rabelais data nel XVI secolo e quella dei secoli seguenti. I contemporanei interpretarono come manifestazione di un unico grande stile quello che invece la gente del XVII e del XVIII secolo considerò come una strana idiosincrasia individuale dell'autore o come una specie di codice cifrato, un crittogramma che racchiudeva in sé un sistema di allusioni ad avvenimenti e personaggi precisi dell'epoca di Rabelais.

Tuttavia l'interpretazione dei contemporanei è stata ingenua e spontanea. Ciò che per il XVII secolo e per i secoli seguenti è diventato un enigma, era per loro perfettamente chiaro. Così la loro interpretazione non può dare una risposta ai nostri quesiti su Rabelais, dal momento che per loro tali problemi non sussistevano.

Già nei primi imitatori di Rabelais è possibile notare un processo di decomposizione dello stile rabelaisiano. Per esempio in Des Périers, e soprattutto in Noel du Fail, le immagini rabelaisiane degenerano e si edulcorano, cominciano ad acquisire un carattere di rappresentazione manierata della vita quotidiana. La loro universalità s'indebolisce fortemente. L'altra faccia di questo processo di degenerazione comincia a manifestarsi là dove le immagini dei tipi rabelaisiani cominciano ad essere utilizzabili a scopi satirici. In questo caso si ha un indebolimento del polo positivo delle figure ambivalenti. Là dove il grottesco si mette al servizio di una tendenza astratta, la sua natura si altera inevitabilmente. Tutta l'essenza del grottesco sta essenzialmente nell'esprimere la contraddittorietà e la pienezza bifronte della vita che ha in sé la negazione e la distruzione (morte di ciò che è vecchio) come momento indispensabile, inseparabile dalla affermazione, dalla nascita di qualcosa di nuovo e migliore. In

questo caso lo stesso substrato materiale e corporeo dell'immagine grottesca (cibo, vino, forza riproduttiva, organi del corpo), rivelano un carattere profondamente positivo. Il principio materiale e corporeo trionfa, e, in conclusione, risulta sempre eccedente, un surplus.

E' proprio questa natura dell'immagine grottesca che viene deformata inevitabilmente dalla tendenza filosofica astratta, che sposta il centro di gravità su un contenuto dell'immagine semanticamente astratto e «morale». Tale tendenza poi subordina il substrato materiale dell'immagine al momento negativo e l'esagerazione diventa caricatura. Ritroviamo l'inizio di questo processo nella prima satira protestante, e poi nella *Satire Ménippée*, a cui abbiamo già accennato. Ma qui tale processo è appena all'inizio. Le immagini grottesche, messe al servizio della tendenza astratta, sono ancora troppo forti: conservano ancora la propria natura e continuano a sviluppare una logica propria, indipendentemente dalla tendenza dell'autore e spesso suo malgrado.

Un documento molto caratteristico di tale processo è la libera traduzione del *Gargantua* in lingua tedesca fatta da Fischart col titolo grottesco *Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtklitterung* (1582) (7).

Fischart è protestante e moralista; la sua opera letteraria era legata alla «Grobianische Literatur». Per sua propria origine il grobianesimo tedesco è un fenomeno molto vicino a Rabelais: i seguaci del grobianesimo ereditarono dal realismo grottesco le immagini della vita materiale-corporea, e subirono l'influenza diretta delle forme carnevalesche della festa popolare. Da qui la grande iperbolicità delle immagini materiali-corporee, e in particolare delle immagini del mangiare e del bere. Nel realismo grottesco, come anche nelle forme della festa popolare, le iperboli avevano carattere positivo, e un esempio sono le salsicce giganti che erano trasportate da una decina di persone durante il carnevale di Norimberga nel XVI e nel XVII secolo. Ma l'orientamento politico-moralista dei seguaci del grobianesimo (Dedekind, Scheidt, Fischart) conferisce a queste immagini un significato negativo, come qualcosa di non giusto. Nella prefazione al suo *Grobianus* (8) Dedekind parla dei Lacedemoni che mostravano ai loro bambini gli schiavi ubriachi per distoglierli dal vizio del

bere; lo stesso fine intimidatorio dovevano avere anche le immagini del santo Grobianus e dei suoi seguaci. Il carattere positivo dell'immagine è di conseguenza subordinato al fine negativo della beffa satirica e della condanna morale. Questa satira è fatta dal punto di vista piccolo-borghese e protestante ed è diretta contro la nobiltà feudale (gli junkers), immersa nei festini, nella ghiottoneria, nell'ubriachezza e nella corruzione. Ed è proprio questo punto di vista grobianista (sotto l'influenza di Scheidt) che, in una certa misura, si ritrova anche nella traduzione libera del Gargantua fatta da Fischart (9).

Tuttavia, malgrado l'orientamento assai rozzo di Fischart, nella sua libera traduzione le immagini rabelaisiane continuano ad avere una vita autoctona che non ha nulla a che vedere con questa concezione. L'iperbolicità delle immagini materiali-corporee (in particolare quelle del mangiare e del bere), paragonata a quella di Rabelais, appare persino rafforzata. La logica interna di tutte le esagerazioni di questo tipo è, come in Rabelais, la logica della crescita, della fecondità e della sovrabbondanza. Tutte le immagini mostrano qui lo stesso «basso» che assorbe e dà la vita. Così, il carattere di festa, proprio del principio materiale-corporeo, è salvaguardato. La tendenza astratta non penetra nell'immagine fino in fondo e non diventa suo principio organizzatore effettivo. Il riso stesso non si trasforma ancora completamente in beffa vera e propria: ha ancora un carattere abbastanza compatto, si riferisce a tutto il processo della vita, ai suoi due poli e ai due toni trionfanti della nascita e del rinnovamento che in essa risuonano. In conclusione, si può affermare che nella traduzione di Fischart la tendenza astratta non è divenuta ancora padrona assoluta di tutte le immagini. Essa comunque è già entrata a far parte dell'opera e, in certo qual modo, ha trasformato le sue immagini in una specie di appendice divertente di un sermone astratto e moraleggiante. Questo processo di reinterpretazione del riso non ha potuto essere concluso che molto più tardi, per di più in stretta relazione con l'instaurazione della gerarchia dei generi e con l'assegnazione al riso di un posto in tale gerarchia.

Ronsard e la Pléiade erano già convinti dell'esistenza di una

gerarchia dei generi. Questa idea, ripresa in linee generali dall'antichità, ma reinterpretata sul suolo francese, non poteva certo attecchire subito. Su questi problemi la Pléiade era ancora molto liberale e democratica. I suoi membri, e soprattutto Du Bellay e Baif, avevano molta stima di Rabelais e seppero apprezzarlo nel suo giusto merito. Tuttavia, l'alta stima per il nostro autore (e la forte influenza che la sua lingua ebbe su quella della Pléiade) contrastava con il posto che gli era stato assegnato nella gerarchia dei generi, che era quello più basso, quasi fuori della letteratura.

Ma in quel periodo tale gerarchia era ancora soltanto un'idea astratta e molto imprecisa. Era necessario che avvenissero certi cambiamenti e slittamenti sociali, politici ed ideologici, e che la cerchia dei lettori e degli intenditori della grande letteratura ufficiale si differenziasse e si restringesse, affinché la gerarchia dei generi divenisse espressione dei loro effettivi rapporti nei limiti di questa grande letteratura, e diventasse veramente una forza regolatrice e determinante.

Questo processo si concluse, come si sa, nel XVII secolo, ma aveva cominciato a farsi sentire già verso la fine del XVI secolo. Fu allora che cominciò a farsi strada l'idea che Rabelais fosse uno scrittore soltanto divertente, allegro. Come si sa, questo era stato il destino anche del Don Chisciotte, che per lungo tempo è stato inserito nella categoria della letteratura divertente e poco impegnativa. Ciò accadde anche con Rabelais, che cominciò verso la fine del XVI secolo a discendere sempre più in basso, ai margini della grande letteratura, finché non si venne a trovare addirittura fuori dai suoi margini.

Già Montaigne, che aveva quarant'anni meno di Rabelais, aveva scritto nei suoi *Essais*:

Libri semplicemente divertenti (*simplement plaisants*), io considero, fra quelli recenti, Il Decameron di Boccaccio, Rabelais e i Baisers di Jean Second, se bisogna collocarli in questa categoria, libri capaci di far divertire (*dignes qu'on s'y amuse*).<sup>(10)</sup>

Tuttavia, il «semplicemente divertente» di Montaigne è ancora al limite stesso della comprensione e della valutazione vecchie e nuove di «divertente» (*plaisant*), «gioioso» (*joyeux*), «ricreativo» (*récréatif*) e di altri epiteti analoghi attribuiti ad

alcune opere, che si ritrovano spesso nel XVI e nel XVII secolo negli stessi titoli di questi libri (11). La nozione di divertente e di gioioso per

Montaigne non si è ancora definitivamente ristretta e non ha ancora acquisito la valenza di qualche cosa di inferiore e di poco importante. Lo stesso Montaigne in un altro brano degli *Essais* afferma: io personalmente amo i libri divertenti (*plaisants*) e leggeri (*faciles*) che rallegrano, oppure quelli che mi danno conforto e mi suggeriscono come orientare la mia vita e la mia morte (*à regler ma vie et ma mort*).<sup>(12)</sup>

Dalla frase riportata è chiaro che, di tutta la letteratura «artistica» propriamente detta, Montaigne preferisce soprattutto i libri divertenti e leggeri, perché, quanto all'altro tipo di libri, quelli che danno conforto e consiglio, egli intende ovviamente non tanto la letteratura «artistica», ma i libri di filosofia, di teologia e soprattutto i libri del tipo degli *Essais* (Marco Aurelio, Seneca, i *Moralia* di Plutarco, ecc.). La letteratura «artistica» per lui è ancora essenzialmente letteratura divertente, allegra, ricreativa (13). In questo senso egli è ancora uomo del XVI secolo.

Ma è caratteristico il fatto che i problemi relativi a come orientare la vita e la morte sono già decisamente sottratti alla competenza del riso gioioso. Rabelais, con Boccaccio e Jean Second, è «capace di far divertire» ma non è della schiera di coloro che consigliano «come orientare la vita e la morte». Tuttavia, per i suoi contemporanei, Rabelais ha avuto un simile ruolo di consigliere e consolatore. Essi riuscivano ancora a porre il problema dell'orientamento della vita e della morte su un piano gioioso, il piano del riso.

Nella storia del riso, l'epoca di Rabelais, Cervantes e Shakespeare, è un punto di svolta estremamente importante. In nessuna altra parte le frontiere che separano il XVII secolo e i secoli seguenti dal Rinascimento, sono così nette ed hanno assunto un carattere così categorico e preciso come nel modo di concepire il riso.

La concezione del riso, nel Rinascimento, può essere caratterizzata preliminarmente e sommariamente in questo modo: il riso ha un profondo significato di visione del mondo, è una delle forme più importanti con cui si esprime la verità sul mondo nel suo insieme, sulla storia, sull'uomo; è un punto



di vista particolare e universale sul mondo, che percepisce la realtà in modo diverso, ma non per questo meno importante (anzi forse più importante) di quello serio; ed è per questo motivo che nella grande letteratura (che pone d'altra parte dei problemi universali) dobbiamo assegnare al riso lo stesso posto che diamo alla serietà; soltanto al riso, infatti, è permesso di accedere a degli aspetti estremamente importanti della realtà.

Il modo di concepire il riso, nel XVII secolo e nei secoli seguenti, si può caratterizzare inoltre così: il riso non può essere una forma universale di visione del mondo; può riferirsi soltanto ad alcuni fenomeni parziali e parzialmente tipici della vita sociale, ad alcuni aspetti di ordine negativo; ciò che è sostanziale e importante non può essere comico; la storia e le persone che la rappresentano (re, condottieri, eroi), non possono essere comici; il campo di azione del comico è ristretto e specifico (i vizi dell'individuo e della società); non è possibile esprimere con il linguaggio del riso la verità sostanziale sul mondo e sull'uomo poiché ciò si addice solo al tono serio; ed è per questo motivo che nella letteratura si assegna al riso un posto tra i generi minori, che rappresentano la vita di singole persone e dei bassifondi della società; il riso è sia uno svago leggero, sia un modo socialmente utile di punire le persone riprovevoli e vili. Questo è certamente un modo un po' schematico di caratterizzare la concezione che del riso hanno avuto il XVII e il XVIII secolo.

Il Rinascimento ha espresso la sua particolare concezione del riso attraverso opere e giudizi letterari, ma anche attraverso elaborazioni teoriche che attribuivano al riso il valore di forma universale nella concezione del mondo. La teoria rinascimentale del riso si basava quasi esclusivamente su fonti antiche. Lo stesso Rabelais la sviluppò nel vecchio e nel nuovo prologo al quarto libro del suo romanzo, basandosi soprattutto su Ippocrate. A quell'epoca molto importante era il ruolo di Ippocrate come teorico sui generis del riso. A tale proposito si faceva riferimento non solo alle sue osservazioni, contenute in vari trattati medici, sull'importanza che sia il medico che i malati avessero uno stato d'animo allegro e vivace per reagire alla malattia (14), ma anche al cosiddetto *Romanzo di Ippocrate* che consiste nella sua corrispondenza (sicuramente apocrifia), allegata al *Corpus Hippocraticum* in

cui si parla della «follia» di Democrito, la quale si esprimeva attraverso il riso. Nel Romanzo di Ippocrate il riso di Democrito ha il carattere di una concezione filosofica del mondo e per oggetto la vita umana, tutte le paure e le speranze dell'uomo rispetto a Dio e alla vita d'oltretomba. Democrito definisce qui il riso come una concezione del mondo completa, come una sorta di atteggiamento spirituale dell'uomo che ha raggiunto la maturità e si è risvegliato, e alla fine Ippocrate è perfettamente d'accordo con lui.

La dottrina del potere curativo del riso e la filosofia del riso del Romanzo di Ippocrate, ebbero grande fama e furono molto diffuse nella facoltà di medicina di Montpellier, dove Rabelais studiò e in seguito insegnò. Il celebre medico Laurens Joubert, membro di questa facoltà, scrisse nel 1560 un trattato sul riso dal titolo significativo *Traité du ris, contenant son essence, ses causes et ses merveilles effets, curieusement recherchés, raisonnés et observés par M. Laur. Joubert...* Nel 1579, a Parigi, era stato pubblicato un altro suo trattato: *La cause morale de ris, de l'excellent et très renommé Démocrite, expliquée et témoinnée par ce divin Hippocras en ses épîtres*, che non era altro che la versione francese dell'ultima parte del Romanzo di Ippocrate.

Questi lavori sulla filosofia del riso furono pubblicati dopo la morte di Rabelais, ma non erano che un'eco tardiva delle dissertazioni e delle discussioni sul riso che avevano avuto luogo a Montpellier durante il periodo in cui Rabelais vi soggiornò, e che determinarono anche la sua teoria sul potere curativo del riso e del «medico allegro».

Oltre a Ippocrate, la seconda fonte della filosofia del riso all'epoca di Rabelais fu la celebre formula di Aristotele: «fra tutti gli esseri viventi, solo l'uomo conosce il riso» (15). Tale formula all'epoca di Rabelais era molto nota e le veniva attribuito un significato abbastanza ampio: il riso era considerato come supremo privilegio spirituale dell'uomo, inaccessibile alle altre creature. Con questa formula, come ben si sa, termina anche il poema introduttivo al *Gargantua*:

Mieulx est de ris que de larmes escripre  
Pour ce que rire est le propre de l'homme. (16)

Anche Ronsard usa questa formula attribuendole un senso ancora più largo. Nella sua poesia dedicata a Belleau (ouvres, ed. Lemerre, tomo V, 10) c'è questa strofa:

Dieu qui soubz l'homme a le monde soumis,  
A l'homme seul, le seul rire a permis  
Pour s'essayer et non pas à la beste,  
Qui n'a raison ny esprit en la teste. (17)

Il riso, come dono di Dio offerto soltanto all'uomo, è strettamente legato al potere dell'uomo su tutto il mondo e all'esistenza della ragione e dello spirito, che gli animali non hanno e che solo l'uomo possiede.

Secondo Aristotele, un bambino comincia a ridere non prima di quaranta giorni dopo la nascita e soltanto da quel momento egli sembra diventare per la prima volta un uomo. Rabelais e i suoi contemporanei conoscevano anche un'affermazione di Plinio nella quale si sosteneva che un solo uomo al mondo, Zoroastro, aveva cominciato a ridere sin dalla nascita, e ciò aveva fatto pensare a un presagio sulla sua saggezza divina.

Infine, la terza fonte della filosofia del riso rinascimentale è Luciano, ed in particolare il personaggio di Menippo che ride nel regno dell'oltretomba. Menippus o Necyomantia era un'opera di Luciano particolarmente in voga in quel periodo e sembra che abbia esercitato una forte influenza su Rabelais, in particolare nell'episodio di Epistemone all'inferno (Pantagruelle). Grande influenza ebbero anche i Mortuorum dialogi. Ecco qualche brano caratteristico ripreso da questi ultimi:

Menippo, Diogene ti invita, se hai deriso a sufficienza le cose della terra, a venir qui giù a rider molto di più. Lassù infatti il tuo riso è ancora discutibile e frequente la domanda: «Ma chi conosce veramente quello che c'è dopo questa vita?» Ma qui non cesserai sicuramente di ridere, come ora faccio io... (18)

oppure:

Il filosofo: E allora anche tu, o Menippo, deponi la libertà, la franchezza, la serenità, l'onestà, il riso: infatti solo fra tutti ridi (19).

CARONTE: Da dove, o Ermete, ci hai portato questo cane? E come blaterava durante la navigazione deridendo e beffeggiando i passeggeri e solo lui cantando mentre quelli gemevano.

ERMETE: Ignori, o Caronte, chi hai traghettato? Un uomo assolutamente libero: a lui niente importa. Questo è Menippo. (20)

In quest'immagine, che Luciano dà di Menippo ridente, sottolineiamo il legame del riso con l'inferno (e la morte), con la libertà di spirito e di parola.

Sono queste le fonti antiche più diffuse della filosofia del riso nel Rinascimento, le quali sono alla base non soltanto del trattato di Joubert, ma anche delle idee comuni sul riso, sul suo significato e finalità, che circolavano nell'ambiente umanistico e letterario. Tutte e tre le fonti definiscono il riso come principio universale su cui si fonda una concezione del mondo, che fa guarire e rigenera, profondamente legato ai problemi filosofici ultimi, cioè al problema di «come orientare la vita e la morte» che Montaigne aveva posto soltanto in modo serio.

Rabelais ed i suoi contemporanei conoscevano certamente le idee dell'antichità sul riso in base ad altre fonti: Ateneo, Macrobio,

Aulo Gellio ed altri, e conoscevano certamente anche le celebri parole di Omero sul riso indistruttibile, cioè eterno agli Dei («asbestos gelws», Iliade I 599, e Odissea VIII 327). Conoscevano alla perfezione anche le tradizioni latine sulla libertà del riso: i saturnali, il ruolo del riso nei trionfi e nelle cerimonie religiose funebri di personaggi nobili (21).

Rabelais, in particolare, fa più volte allusione sia a queste fonti sia alle manifestazioni corrispondenti del riso presso i romani.

Sottolineiamo ancora una volta che, secondo la teoria rinascimentale del riso (come anche per le fonti antiche da noi indicate), è molto caratteristico il fatto di dare al riso un

significato positivo, rigeneratore, creatore. Ed è ciò che lo differenzia dalle teorie e filosofie posteriori, compresa quella di Bergson che mette l'accento soprattutto sulle sue funzioni negative

La tradizione antica di cui abbiamo parlato ha avuto un significato considerevole per la teoria rinascimentale del riso, la quale ha fatto l'apologia della tradizione letteraria comica, inserendola nell'alveo delle idee umanistiche. La stessa pratica artistica del riso, nel Rinascimento, è stata determinata soprattutto dalle tradizioni della cultura comica popolare del Medioevo.

Tuttavia nel Rinascimento non c'è stata semplicemente una continuazione di queste tradizioni, quanto piuttosto l'apertura di una fase totalmente nuova, superiore, nella vita di tali tradizioni. Nel Medioevo tutta la ricchissima cultura popolare del riso è vissuta e si è sviluppata al di là della sfera ufficiale della letteratura e dell'ideologia di rango elevato. E' proprio grazie alla sua vita extraufficiale che la cultura del riso si è distinta per il suo estremo radicalismo, per la sua libertà e per la sua estrema lucidità. Il Medioevo, non avendo permesso al riso l'accesso a tutti i campi della vita e della ideologia ufficiali, gli ha conferito però dei privilegi eccezionali di libertà ed impunità fuori da questi campi: sulla pubblica piazza, nel corso di certe festività, nella letteratura a carattere ricreativo. E il riso medievale ha saputo usufruire di tali privilegi in modo profondo ed ampio.

Ecco che nel Rinascimento il riso, nella sua forma più radicale, universale - che inglobava, per così dire, il mondo intero - e al tempo stesso nella sua forma più gioiosa, una sola volta nel corso della storia, per circa cinquanta o sessant'anni (in momenti diversi a seconda dei paesi), si staccò dalle viscere del popolo con le sue lingue popolari («volgari») per fare irruzione nella letteratura e nell'ideologia di rango elevato, ed avere un ruolo decisivo nella creazione di capolavori della letteratura mondiale, quali Il Decameron di Boccaccio, l'opera di Rabelais, il romanzo di Cervantes, i drammi e le commedie di Shakespeare, ed altre opere. In quell'epoca le barriere fra la letteratura ufficiale e quella non ufficiale dovettero assolutamente cadere, anche perché esse, nel delimitare gran parte dell'ideologia, interrompevano la linea di sviluppo della

lingua latina e di quella volgare. Lo spostamento della letteratura e di determinati settori dell'ideologia verso le lingue popolari, doveva temporaneamente sconvolgere, o almeno indebolire, queste frontiere. Una serie di altri fattori, legati alla decomposizione dell'assetto feudale e teocratico del Medioevo, contribuì ugualmente alla mescolanza e alla fusione dell'ufficiale con il non ufficiale.

La cultura popolare del riso, che con i secoli si era formata e si era mantenuta nelle forme non ufficiali dell'arte popolare - quelle dello spettacolo e quelle verbali - e nelle forme non ufficiali di vita quotidiana, riuscì ad elevarsi fino ai vertici della letteratura e dell'ideologia per fecondarli; e in seguito - con la stabilizzazione dell'assolutismo e con la formazione di una nuova ufficialità - a ridiscendere ai livelli più bassi della gerarchia dei generi, stabilirvisi, distaccarsi quasi del tutto dalle radici popolari, sbriciolarsi, restringersi, degenerare.

Un intero millennio di riso popolare non ufficiale fece irruzione nella letteratura del Rinascimento. Questo riso millenario non soltanto fecondò tale letteratura, ma anch'esso fu fecondato da essa. Si alleò con le idee più avanzate dell'epoca, col sapere umanistico, con le più elevate tecniche letterarie. In Rabelais la parola e la maschera (nel senso di veste assunta da tutta la personalità) del buffone medievale, le forme di allegria popolare e carnevalesca, la foga che informava i travestimenti e le parodie del chierico democratico, i discorsi e i gesti degli imbonitori da fiera, erano correlati al sapere umanistico, alla scienza e alla pratica medica, all'esperienza politica e alla conoscenza dell'uomo, a tutti i problemi e i segreti dell'alta politica internazionale della sua epoca, di cui Rabelais, come confidente dei fratelli du Bellay, era profondamente consapevole. In questa nuova combinazione e a questo nuovo livello di sviluppo, il riso del Medioevo doveva subire dei cambiamenti notevoli. La sua universalità, il suo radicalismo, la sua sfrontatezza, la sua lucidità e il suo materialismo dovevano necessariamente passare da uno stadio di esistenza quasi spontaneo a uno stadio di coscienza artistica e di perseveranza. In altre parole, il riso del Medioevo, nel periodo rinascimentale del suo sviluppo, divenne espressione di una nuova coscienza storica, libera e critica, dell'epoca. Se riuscì a divenire tale è perché dopo un

millennio di sviluppo, nel corso del Medioevo, i germogli e gli embrioni del suo carattere storico e le sue potenzialità erano già pronti. Ma come si sono formate e sviluppate le forme della cultura medievale del riso?

Come si è già detto, il riso nel Medioevo era relegato ai margini di tutte le sfere ufficiali dell'ideologia e di tutte le rigide forme ufficiali di vita e di comunanza civile. Il riso era stato bandito dal culto religioso, dal cerimoniale dello stato feudale, dall'etichetta sociale e da tutti i generi di ideologia elevata. La cultura ufficiale del Medioevo è caratterizzata da un tono esclusivamente serio. Il contenuto stesso dell'ideologia medievale, con il suo ascetismo, il credo oscuro nella provvidenza, il ruolo dominante attribuito a categorie come il peccato, la redenzione, la sofferenza, il carattere stesso del regime feudale consacrato da tale ideologia con le sue forme di oppressione e di intimidazione, hanno determinato l'estrema unilateralità del tono, la serietà glaciale e sclerotica. Il tono serio si è affermato come unica forma per esprimere la verità, il bene, e, in generale, tutto ciò che poteva esserci di importante e significativo. La paura, la venerazione, la remissività, ecc. erano i toni e le sfumature di tale serietà.

Già il cristianesimo delle origini (nell'antichità) condannava il riso. Tertulliano, Cipriano e San Giovanni Crisostomo insorsero contro le antiche forme di spettacolo, e in particolare contro il mimo e contro il riso e gli scherzi dei mimi. Giovanni Crisostomo dichiara francamente che gli scherzi e il riso non vengono da Dio ma dal diavolo, il cristiano deve osservare una costante serietà, la penitenza e il dolore per i suoi peccati (23). Nella lotta agli ariani, li si incolpava di aver introdotto nelle pratiche religiose alcuni elementi del mimo: i canti, la gestualità e il riso.

Tuttavia questa serietà esclusiva ed unilaterale della ideologia ufficiale della chiesa rese necessario legalizzare fuori di essa, cioè fuori dal culto, dal rito e dal cerimoniale ufficiali e canonizzati, l'allegria, il riso e lo scherzo che erano stati banditi. Ecco che, accanto alle forme canoniche della cultura medievale, cominciarono a prendere vita forme parallele di carattere puramente comico.

Nelle forme stesse del culto religioso, ereditate dall'antichità, pervase dall'influenza dell'Oriente, e sottomesse in parte all'influenza di certi riti pagani locali (soprattutto a quello della fecondità), si vedono gli embrioni della gioiosità e del riso che possono essere nascosti a volte nella liturgia, nel rito funebre, in quello del battesimo o del matrimonio, e in numerosi altri rituali religiosi. Ma in questo caso gli embrioni del riso sono sublimati, ridotti e soffocati (24). In compenso si è obbligati ad autorizzarli nella vita quotidiana che gravita attorno alla chiesa e alla festa, e a tollerare l'esistenza stessa di un culto parallelo di forme e riti specificamente comici.

Queste erano soprattutto le «feste dei folli» (festa stultorum, fatuorum, follorum) che studenti e chierici celebravano nel giorno di Santo Stefano, per il Capodanno, nel giorno degli «innocenti», per l'Epifania, nel giorno di San Giovanni. Queste feste originariamente celebrate ancora nelle chiese e considerate come pienamente legali, divennero poi semilegali per diventare, alla fine del Medioevo, del tutto illegali; esse però continuarono ad esistere nelle strade, nelle taverne, e si introdussero nelle celebrazioni del periodo di carnevale. La festa dei folli si è manifestata con maggiore forza e perseveranza soprattutto in Francia. Essa aveva alla base un travestimento parodico del culto ufficiale, accompagnato da altri travestimenti, mascherate e danze oscene. Questi divertimenti erano particolarmente in uso per il primo dell'anno e per l'Epifania. Quasi tutti i riti della festa dei folli sono abbassamenti grotteschi dei diversi riti e simboli religiosi, con la loro trasposizione su un piano materiale e corporeo: la ghiottoneria e l'ubriachezza sull'altare stesso, gesti osceni, denudamento dei corpi, ecc. Analizzeremo in seguito alcuni di questi rituali (25).

Come abbiamo già detto, la festa dei folli si conserva intatta in Francia. Una curiosa apologia di tale festa risale al XV secolo. In questa apologia i difensori della festa dei folli fanno riferimento soprattutto al fatto che essa fu istituita sin dai primi secoli del cristianesimo dai nostri avi che sapevano bene cosa facevano. Si sottolinea poi il carattere non serio ma puramente scherzoso e buffonesco della festa. Tale allegria festosa è indispensabile perché la follia che è la nostra seconda natura e sembra innata nell'uomo, possa, almeno una volta



l'anno, manifestarsi liberamente.

Le botti di vino scoppiano se di tanto in tanto non si aprono dei fori e non vi si fa penetrare dell'aria. Gente, noi uomini siamo botti inchiodate male, che scoppiano dal vino della saggezza, se questo vino si troverà nell'incessante fermentazione della devozione e della paura di Dio. Bisogna fargli prendere aria affinché non vada a male. E' per questo motivo che, in determinati giorni, ci permettiamo la follia, per poter ritornare, in seguito, con maggior zelo a servire il Signore.

Questa è una difesa della festa dei folli risalente al XV secolo (26).

In questa singolare apologia la buffoneria e la stupidità, cioè il riso, vengono definite «seconda natura dell'uomo» e vengono contrapposte alla serietà monolitica del culto e della concezione del mondo cristiano («incessante fermentazione della devozione e della paura di Dio»). E' proprio la singolare unilateralità di questa serietà che ha portato al bisogno di creare una valvola di sfogo per la «seconda natura dell'uomo», cioè per la follia e per il riso.

Questa valvola di sfogo - «almeno una volta l'anno» - era la festa dei folli, in cui il riso e il principio materiale-corporeo ad esso legato avevano libero corso. Siamo di fronte, quindi, a un chiaro riconoscimento della seconda vita festante dell'uomo del Medioevo.

Durante la festa dei folli il riso, certamente, non era solo una burla astratta e puramente negativa del rituale cristiano e della gerarchia ecclesiastica. Il momento denigratorio e burlesco era profondamente nascosto nel riso esultante della resurrezione e del rinnovamento materiale e corporeo. Era la «seconda natura dell'uomo» che rideva, come rideva anche il suo «basso» materiale e corporeo che non poteva esprimersi nella concezione del mondo e nel culto ufficiali.

L'originale apologia del riso, precedentemente riportata, fatta dai difensori della festa dei folli, risale al XV secolo, ma giudizi analoghi su argomenti analoghi si possono ritrovare anche in epoca più antica. Rabano Mauro, abate di Fulda del IX secolo, ecclesiastico austero, ha redatto una versione ridotta della Coena Cypriani, dedicata al suo re Lotario II ad *jocunditatem* cioè «per divertimento». Nella dedica egli si

sforza di giustificare il carattere gioioso e abbassante della Coena con tali motivazioni:

«Allo stesso modo che la chiesa ha in sé uomini buoni e cattivi, così il suo poema include anche i discorsi di quest'ultimi». Questi «cattivi» dell'austero ecclesiastico corrispondono alla «seconda natura folle» dell'uomo. Una formulazione analoga venne data in seguito anche da papa Leone XIII.

Come la chiesa si basa su un elemento divino e su uno umano, così quest'ultimo dovrebbe essere rivelato con la più grande franchezza e onestà possibili, come si legge nel libro di Geova: «Dio non ha bisogno della nostra ipocrisia».

All'inizio del Medioevo, il riso popolare penetrò non soltanto nei circoli religiosi medi ma anche in quelli alti: Rabano Mauro non è affatto un'eccezione. Il fascino del riso popolare era molto forte a tutti i livelli della giovane gerarchia feudale (sia ecclesiastica che laica). E il fenomeno si spiega con i seguenti motivi:

1) la cultura ufficiale, religiosa e feudale nel VII, VIII e anche nel IX secolo, era ancora debole e non s'era ancora del tutto formata;

2) la cultura popolare era molto forte e si dovevano fare i conti con essa; parimenti si era obbligati a usare alcuni suoi elementi a scopo di propaganda;

3) la tradizione dei saturnali romani e altre forme di riso popolare legalizzato era ancora viva;

4) la chiesa faceva coincidere le feste cristiane e le feste pagane locali che avevano dei legami con i culti comici (per cristianizzarle);

5) il giovane regime feudale era ancora relativamente progressista e per questo relativamente popolare.

Sotto tali influenze, nei primi secoli poteva esistere una tradizione di tolleranza (certamente relativa) verso la cultura comica popolare. Questa tradizione continuò a vivere anche in seguito, subendo sempre, tuttavia, continue restrizioni. Nei secoli seguenti (compreso il XVII secolo) divenne cosa comune tra coloro che difendevano il riso, invocare l'autorità dei vecchi ecclesiastici e teologi.

Così gli autori e i compositori di facezie, aneddoti e burle, alla fine del XVI e all'inizio del XVII secolo, di solito

invocavano l'autorità dei dotti teologi del Medioevo che avevano benedetto il riso. Così Melandro, a cui si deve una fra le più ricche raccolte della letteratura comica (*Jocorum et seriorum libri duo*, 1a ed. 1600, ultima 1643), introduce nella sua opera una lunga lista (più di dieci nomi) di eminenti dotti e teologi che prima di lui avevano composto facezie (*Catalogus praestantissimorum virorum in omni scientiarum facultate, qui ante nos facetias scripserunt*). La migliore raccolta di facezie tedesche appartiene a un monaco, il famoso predicatore Johannes Pauli. Tale raccolta uscì con il titolo *Schimpff und Ernst*, la cui prima edizione risale al 1522. Nell'introduzione, parlando del significato del suo libro, Pauli fa delle considerazioni che ci ricordano la già citata apologia della festa dei folli: egli compone il libro affinché i cenobiti chiusi nei monasteri abbiano qualcosa da leggere per rallegrare il loro spirito ed avere requie: non è possibile mantenersi sempre nella severità («*Wan man nit alwegen in einer strenckit bleiben mag*»).

Lo scopo e il senso di affermazioni parallele (e se ne potrebbero citare ancora molte) è quello di spiegare, e in un certo modo di giustificare, il riso sulla chiesa e la «parodia sacra», che è la parodia dei testi e dei riti sacri. Non mancava, certamente, anche la condanna di questo riso. Più volte i concili sinodali e giudiziari avevano vietato la festa dei folli. Il divieto più antico è quello del concilio di Toledo e risale alla prima metà del VII secolo. L'ultimo divieto giudiziario della festa dei folli in Francia è la delibera del parlamento di Digione del 1552, cioè all'incirca nove secoli dopo il primo. Durante questi nove secoli la festa continuò a vivere in modo semilegale. La sua variante francese posteriore comportava quelle processioni di tipo carnevalesco che a Rouen erano organizzate dalla *Societas cornardorum*. Come si è già detto, in una di queste processioni (nel 1540) figurava il nome di Rabelais, e, durante il banchetto, al posto del Vangelo si leggeva la Cronaca di Gargantua (27). Era come se il riso rabelaisiano fosse ritornato al grembo materno della sua antica tradizione rituale e spettacolare.

La festa dei folli è una delle espressioni più chiare e pure del riso festoso gravitante attorno alla chiesa del Medioevo. Un'altra espressione era la «festa dell'asino», in ricordo della

fuga in Egitto, sull'asino, di Maria col piccolo Gesù. Ma al centro della festa non c'era né Maria né Gesù (sebbene apparisse una ragazza con un bambino), ma invece l'asino e il suo grido «hi-ho!». Si celebravano anche delle «messe dell'asino». Ci è pervenuto un esempio di tale messa redatto dall'austero ecclesiastico Pierre de Corbeil. Ogni parte della messa era accompagnata da un comico grido d'asino, «hi-ho!». Alla fine della messa il prete, al posto della benedizione tradizionale, tagliava per tre volte come un asino, e al posto dell'«amen» per tre volte gli veniva risposto con un grido d'asino. L'asino è uno dei simboli più antichi e più duraturi del «basso» materiale e corporeo, che ha nello stesso tempo un valore abbassante (di mortificazione) e rigenerante. Basta ricordare l'*Asinus aureus* di Apuleio, i mimi dell'asino, diffusi durante l'antichità, e infine la figura dell'asino come simbolo del principio materiale e corporeo nelle leggende su San Francesco d'Assisi (28). La festa dell'asino è una delle varianti di questo motivo tradizionale estremamente vecchio.

La festa dell'asino e la festa dei folli sono le feste specifiche nel corso delle quali il riso ha un ruolo determinante; in questo senso esse sono simili ai loro parenti stretti: il carnevale e lo charivari. Ma anche in tutte le altre feste religiose del Medioevo, come abbiamo già detto nell'introduzione, il riso ha sempre avuto un certo ruolo, più o meno grande, nell'organizzare l'aspetto popolare e pubblico della festa. Nel Medioevo il riso era assegnato alla festa (come anche il principio materiale e corporeo), era riso di festa per eccellenza. Basta ricordare il cosiddetto *risus paschalis*. La tradizione antica durante i giorni di Pasqua permetteva il riso e gli scherzi licenziosi persino in chiesa. In quei giorni, dal pulpito il prete si permetteva racconti e scherzi di ogni genere, con lo scopo di suscitare nei suoi parrocchiani, dopo un lungo digiuno e una lunga penitenza, il riso gioioso, come una rinascita allegra; questo era chiamato «riso pasquale». Gli scherzi e i racconti allegri facevano riferimento soprattutto alla vita materiale-corporea; erano scherzi di tipo carnevalesco. L'autorizzazione al riso era legata contemporaneamente a quella del cibo e della vita sessuale (vietate durante la Quaresima). La tradizione del *risus paschalis* era ancora viva nel XVI secolo, cioè quando visse Rabelais (29).

Oltre al risus paschalis, esisteva anche la tradizione del «riso natalizio». Se il riso pasquale si realizzava di preferenza nei sermoni, nei racconti allegri, negli aneddoti e negli scherzi, il riso natalizio invece compariva nelle canzoni allegre, che venivano cantate nelle chiese, su soggetti per lo più laici; i canti spirituali erano intonati su motivi laici, persino di strada (possediamo per esempio la partitura per un magnificat, da cui è evidente che questo inno religioso era eseguito sull'aria di una canzone burlesca da strada). La tradizione delle canzoni natalizie era fiorita soprattutto in Francia. Il contenuto spirituale in queste canzoni si mescolava ai motivi laici e a elementi di abbassamento materiale-corporeo. Il tema della nascita del nuovo, del rinnovamento, si associava organicamente a quello della morte del vecchio, su un tono gioioso e abbassante, con immagini di sconsacrazione buffonesca e carnevalesca. Grazie a questa particolarità la canzone natalizia francese Noel ha potuto diventare uno dei generi più popolari della canzone rivoluzionaria da strada.

Il riso e l'elemento materiale-corporeo, come principio abbassante e rigenerante, hanno un ruolo sostanziale in altre feste che ruotano attorno alla chiesa, e soprattutto in quelle a carattere locale, che quindi avevano potuto assorbire elementi di antiche feste pagane, delle quali a volte erano il sostituto cristiano. Tali erano le feste di consacrazione della chiesa (la prima messa) e le feste del santo protettore. Con queste feste di solito coincidevano delle fiere locali con tutto il loro sistema di divertimenti popolari e pubblici. Esse erano accompagnate anche da sfrenatezza nel mangiare e nel bere (30). Il mangiare e il bere si trovano al primo posto durante le cerimonie commemorative dei defunti. In onore dei protettori e dei donatori, seppelliti in una data chiesa, il clero organizzava dei banchetti, beveva alla loro salute il cosiddetto poculum charitatis o charitas vini. In un atto dell'abazia di Quedlinburg si dice testualmente che il banchetto del clero nutre e delizia i morti: «plenius inde recreantur mortui». I domenicani spagnoli bevevano alla salute dei protettori seppelliti nelle loro chiese, con un brindisi caratteristico e ambivalente: «viva el muerto» (31).

In questi ultimi esempi l'allegria e il riso della festa si manifestavano durante il banchetto ed erano associati

all'immagine della morte e della nascita (rinnovamento della vita) nella complessa unità del «basso» materiale e corporeo ambivalente (che assorbe e dà la vita).

Alcune feste acquisivano un tono speciale a seconda delle stagioni in cui erano celebrate. Così, le feste di San Martino e San Michele, in autunno, avevano un tono bacchico, e questi santi erano considerati i patroni dei vigneti. A volte le particolarità di questo o quel santo servivano da pretesto per lo sviluppo, durante tali feste, di rituali e atti materiali e corporei abbassanti, al di fuori della chiesa. A Marsiglia, il giorno di San Lazzaro, tutti i cavalli, i muli, gli asini, i tori e le vacche sfilavano in processione per la città. Tutta la popolazione si travestiva e ballava, sulle piazze e le strade, la «grande danza» (*magnum tripudium*). Questo si spiega, certamente, con il fatto che la figura di Lazzaro era legata a un ciclo di leggende sull'inferno, che avevano un carattere topografico materiale e corporeo (l'inferno è in effetti il «basso» materiale e corporeo) (32), e al motivo della morte e della resurrezione. Per questo la festa di San Lazzaro aveva potuto assimilare gli antichi elementi di alcune feste locali pagane.

Infine il riso e il principio materiale-corporeo furono legalizzati nei costumi della festa, nei banchetti, nei divertimenti da strada, da piazza e in quelli domestici.

Non parleremo a questo punto delle varie forme di riso carnevalesco nel senso proprio del termine (33). A suo tempo affronteremo più particolareggiatamente tale argomento. Adesso dobbiamo mettere in evidenza ancora una volta il sostanziale rapporto del riso della festa con il tempo e con l'alternanza delle stagioni. La ricorrenza annuale della festa si ravviva e diventa palpabile soprattutto nel suo aspetto extraufficiale, comico e popolare. In questo caso si ravviva il legame con l'alternanza delle stagioni, con le fasi solari e lunari, con la morte e la rinascita della vegetazione, con la successione dei cicli agricoli. E in questa successione è dato un accento positivo all'elemento del nuovo che sta per arrivare, per rinascere. Tale elemento acquista un significato più profondo e più ampio: in esso erano racchiuse tutte le speranze popolari in un futuro migliore, in un ordinamento sociale ed economico più giusto, in una nuova verità. In un certo senso la

parte comico-popolare era della festa metteva in scena questo futuro migliore prospettato come ricco di abbondanza materiale, uguaglianza, libertà, così come i saturnali romani mettevano in scena il ritorno dell'età dell'oro di Saturno. Grazie a ciò la festa medievale sembrava avere assunto quasi le sembianze di un Giano bifronte: se il suo viso ufficiale e religioso era orientato al passato e serviva a sanzionare e consacrare il regime esistente, il suo viso ridente, popolare e di piazza, guardava all'avvenire e rideva ai funerali del passato e del presente. Esso si opponeva all'immobilismo, all'«extratemporalità», all'immutabilità del regime e della sua concezione del mondo, e metteva l'accento soprattutto sul momento dell'alternanza e della rinascita, anche sul piano sociale e storico.

Il «basso» materiale e corporeo e tutto il sistema di abbassamenti, di rovesciamenti, di travestimenti, venivano ad avere un rapporto essenziale col tempo e con il mutamento storico-sociale. Uno degli elementi obbligatori della festa popolare era il travestimento, cioè il rinnovamento dei vestiti e della propria immagine sociale. Un altro elemento di estrema importanza era il mescolarsi dell'alto e del basso gerarchico: il buffone veniva proclamato re, e durante la festa dei folli si procedeva all'elezione di un abate, di un vescovo e di un arcivescovo per burla, e nelle chiese, sotto la diretta autorità del papa, si eleggeva persino un papa per burla. Questi dignitari burleschi celebravano anche una messa solenne; numerose erano le feste durante le quali si eleggevano obbligatoriamente re e regine effimeri (per un solo giorno), per esempio nel giorno della festa dei re (re delle fave) o di San Valentino. Le elezioni di questi re burleschi (roi pour rire) erano particolarmente diffuse in Francia, dove quasi ogni banchetto aveva il suo re e la sua regina.

La stessa logica topografica agiva su tutto il costume, e andava dall'indossare una veste a rovescio e dall'infilarsi i calzoncini in testa, fino all'elezione di re e papi per burla: invertire l'alto e il basso, far precipitare tutto ciò che era elevato e vecchio, già dato e compiuto, nell'inferno del «basso» materiale e corporeo ai fini di una rinascita dopo la morte.

Ed ecco che tutto ciò si è trovato in un rapporto molto stretto con il tempo e i mutamenti storico-sociali. Si faceva

avanti quel particolare periodo i cui elementi essenziali erano il concetto della relatività e quello del divenire, come controcanto a qualsiasi pretesa di immutabilità e di extratemporalità dell'ordinamento gerarchico medievale. Tutte queste immagini topografiche tendevano a focalizzare soprattutto il momento della transizione e del cambiamento, del mutamento di due poteri e di due verità, del vecchio e del nuovo, di ciò che muore e di ciò che nasce. Il rituale e le immagini della festa tendevano quasi a rappresentare il tempo stesso, che dà insieme la morte e la vita, che rifonda il vecchio nel nuovo, impedendo a ogni cosa di cristallizzarsi.

Il tempo gioca e ride. E' il bambino che gioca di Eraclito, il quale detiene il potere supremo nell'universo («la supremazia appartiene al bambino»). L'accento è messo sul futuro il cui aspetto utopico si ritrova sempre nei rituali e nelle immagini del riso popolare durante la festa. E' grazie a questo che si sono potuti sviluppare, nelle forme del divertimento popolare in tempo di festa, quei germi che fioriranno in seguito nella concezione della storia propria del Rinascimento.

Tirando le somme, possiamo dire che il riso, bandito nel Medioevo dal culto e dalla visione del mondo ufficiali, si è costruito un nido tutto proprio, non ufficiale ma quasi legale, sotto il tetto di ogni festa. Ed è per questo motivo che ogni festa, oltre al suo aspetto ufficiale, religioso e di regime, aveva ancora un secondo aspetto, popolare e carnevalesco, di piazza, il cui principio organizzatore era il riso e il «basso» materiale-corporeo. Questo aspetto della festa aveva già delle forme proprie, delle tematiche proprie, una propria imagerie, e un proprio rituale particolare. Diversa era l'origine dei differenti elementi di questo rituale. Senza alcun dubbio, durante tutto il Medioevo, continuò ad essere viva la tradizione dei saturnali romani. E sopravvivevano anche le tradizioni del mimo antico. Ma fonte principale era anche il folklore locale, che, in larga misura, alimentò l'imagerie e il rituale della comicità popolare delle feste medievali.

Quelli che partecipavano più attivamente alle feste popolari erano i chierici di bassa e media condizione, gli scolari, gli studenti, i membri delle corporazioni e infine quella schiera numerosa e varia di soggetti non ben definibili dei quali l'epoca era molto ricca. Ma la cultura comica del Medioevo



apparteneva a tutto il popolo. La verità del riso conquistava e coinvolgeva tutti: nessuno poteva resistergli.

Alle forme del riso popolare della festa era direttamente o indirettamente legata anche l'immensa letteratura parodica del Medioevo. E' possibile, come affermano alcuni critici, quali il Novati, ad esempio, che alcune parodie di testi e riti sacri fossero destinate ad essere recitate durante la festa dei folli e fossero direttamente legate a questa festa. Ma ciò può essere affermato per tutte le parodie sacre del Medioevo. L'importante non è tanto il legame diretto, quanto il legame più generale delle parodie medievali con il riso e la libertà legalizzati durante le feste. Tutta la letteratura parodica del Medioevo è letteratura ricreativa, ideata durante il tempo libero della festa e destinata ad essere letta durante le feste, in cui vigeva un'atmosfera di libertà e licenziosità. Questa parodizzazione giocosa del sacro era permessa durante le feste, così come lo era il risus paschalis, il cibo e la vita sessuale. Essa era pervasa dalla sensazione stessa, popolare e festosa, dell'alternanza delle stagioni e del rinnovamento sul piano materiale e corporeo. Vi dominava la stessa logica del «basso» materiale-corporeo ambivalente.

Nella storia della parodia medievale, e in generale in tutta la letteratura del Medioevo, aveva una grande importanza il tempo libero dalla scuola e dall'università, che coincideva di solito con le feste e godeva di tutti i privilegi delle feste stabiliti dalla tradizione per il riso, per gli scherzi, per la vita materiale-corporea. Durante i periodi di libertà non ci si riposava soltanto da tutto il sistema ufficiale legato alla concezione del mondo, dalla saggezza e dal regolamento scolastico, ma ci si permetteva anche di fare di ciò oggetto di giochi e scherzi gioiosi ed abbassanti. Ci si liberava soprattutto dai pesanti vincoli della pietà e della serietà («dall'incessante fermentazione della devozione e della paura di Dio») e dall'oppressione di alcune pesanti categorie quali «l'eterno», «l'immutabile», «l'assoluto». Ad esse era contrapposto l'aspetto comico, gioioso e libero del mondo con il suo carattere indeterminato e aperto, con l'allegria dell'avvicendamento e del rinnovamento. Per questo motivo le parodie medievali non

erano parodie formalmente letterarie o puramente denigranti dei testi sacri o dei regolamenti e delle leggi dell'erudizione scolastica: le parodie grottesche trasponevano tutto ciò in un allegro registro comico e su un piano materiale-corporeo positivo; esse davano corpo, materializzavano e nello stesso tempo alleggerivano tutto ciò che toccavano.

Non staremo qui a soffermarci sulle parodie del Medioevo; parleremo al momento opportuno di alcune di esse (come, ad esempio, la *Coena Cypriani*). E' importante adesso determinare il posto della parodia sacra nell'unità della cultura comica popolare medievale (34).

La parodia medievale, soprattutto quella classica (fino al XII secolo), è diretta soprattutto verso gli aspetti negativi, verso certe imperfezioni del culto, dell'organizzazione della chiesa, della scienza scolastica e tende a metterli in ridicolo e abbassarli. Per gli scrittori parodici medievali tutto, senza alcuna eccezione, è comico; il riso è universale tanto quanto la serietà; è diretto al mondo intero, alla storia, a tutta la società, alla concezione del mondo. E' la seconda verità sul mondo, che si estende a tutto, e alla cui conoscenza nulla sfugge. E' come se fosse l'aspetto festoso del mondo intero in tutti i suoi momenti, una specie di seconda rivelazione del mondo basata sul gioco e sul riso.

Per questo motivo, la parodia del Medioevo porta a un gioco allegro e sfrenato con tutto ciò che è più sacro e più importante secondo l'ideologia ufficiale. La più antica parodia grottesca, la *Coena Cypriani* (scritta fra il V e il VII secolo), ha utilizzato tutta la storia sacra da Adamo a Cristo come materiale per rappresentare un banchetto eccentrico e buffonesco, adoperando a scopo grottesco i più importanti avvenimenti e simboli di questa storia (35).

Carattere più moderato ha un'altra opera molto antica di tipo ricreativo, gli *Joca monacorum* (VI-VII secolo, di origine bizantina; dall'inizio dell'VIII secolo molto diffusi in Francia; anche in Russia ebbero una loro storia, studiata da A.N. Veselovskij e da I.N. -zdanov). E' una sorta di catechismo giocoso, una serie di domande scherzose su temi biblici; in sostanza gli *Joca* sono un gioco allegro, sebbene meno sfrenato della *Coena*, con la Bibbia.

Nei secoli successivi (soprattutto a partire dall'XI secolo)

l'arte parodica coinvolge nel gioco comico tutti gli elementi della dottrina e del culto ufficiale e, in generale, tutte le forme che riguardano un atteggiamento serio verso il mondo. Conosciamo molte parodie di importanti preghiere: il Padre nostro, l'Ave Maria, il Credo (36); conosciamo anche delle parodie di alcuni inni (come per esempio il *Laetabundus*) e di alcune litanie. Gli scrittori di litanie non si sono fermati neanche davanti alle liturgie. Abbiamo così una Liturgia degli ubriachi, una Liturgia dei giocatori e una Liturgia del denaro. Esistono anche dei Vangeli parodici: il Vangelo del marco d'argento, il Vangelo di uno studente di Parigi, il Vangelo dei giocatori, il Vangelo degli ubriachi. C'erano parodie sulle regole monacali, sui decreti della chiesa e sulle ordinanze dei concili, sulle bolle e i messaggi pontifici, sui sermoni religiosi.

A un periodo molto antico (VII e VIII secolo) risalgono alcuni testamenti parodici (come il Testamento del porco e il Testamento dell'asino) e degli epitaffi parodici (37). Abbiamo già parlato della grammatica parodica, molto diffusa nel Medioevo (38). E non mancavano anche delle parodie di testi giuridici e di leggi.

Oltre a questa letteratura propriamente parodica, il gergo dei chierici, dei monaci, degli scolari, dei giudici, e la parlata popolare, erano disseminati di parodie di diversi testi religiosi, di preghiere, di sentenze, di proverbi comuni e infine semplicemente di nomi di santi e di martiri. Letteralmente non veniva lasciato in pace nessun testo e nessuna sentenza del Vecchio e del Nuovo Testamento, da cui ricavare almeno un'allusione o un'ambiguità che potesse essere in qualche modo «mascherata», travestita, tradotta nella lingua del «basso» materiale e corporeo.

Il fra' Giovanni di Rabelais è l'incarnazione della grande forza parodica e rinnovatrice del basso clero democratico (39). Egli è fine conoscitore in materia di «messali» (en matière de bréviaire) e questo significa che riesce a trasporre qualsiasi testo sacro sul piano del mangiare, del bere e dell'erotismo e che sa trasportarlo dal piano magro a quello grasso, «salace». In genere è possibile ritrovare, nel romanzo di Rabelais, un materiale abbastanza ricco di testi e sentenze sacre travestite, sparse un po' dappertutto. Di questo tipo sono, per esempio le ultime parole di Cristo sulla croce: *Sitio* («ho sete») e

Consummatum est («tutto è compiuto») trasformate in termini di cibo e ubriachezza (40); oppure Venite apotemus, cioè potemus («venite a bere») invece di Venite adoremus («venite ad inginocchiarvi») (Salmo XCIV 6); in un altro punto fra' Giovanni pronuncia una frase latina molto tipica del grottesco medievale: «Ad formam nasi cognoscitur ad te levavi», che significa: «dalla forma del naso tu saprai (che) mi sono elevato fino a te». La prima parte di questa frase fa allusione a un pregiudizio molto diffuso in quel periodo (condiviso persino dai medici), che dalla lunghezza del naso si misura quella del fallo e, di conseguenza, la virilità dell'uomo. La seconda parte da noi evidenziata con il corsivo, è l'inizio di uno dei salmi (CXXII 10), che, pur essendo un testo sacro, assume, in tale immagine, un significato osceno. L'intenzione abbassante è accentuata ancor di più dal fatto che l'ultima sillaba della citazione del salmo - vi - per analogia fonetica col francese corrispondente, può essere interpretata come modo di chiamare il fallo. Nel grottesco sia medievale sia antico, di solito il naso stava a significare il fallo. Esisteva in Francia un'intera litania parodica, che si basava sui testi delle sacre scritture e delle preghiere che cominciavano con ne (la negazione latina ne, come per esempio ne advertas, ne revoces e altre - certamente molte). Questa litania si chiamava Nom de tous les nez, dal momento che la parola latina ne era intesa parodicamente in analogia con la parola francese nez (in sostituzione di fallo). La litania cominciava con le parole «Ne reminiscaris delicta nostra» (cioè «non ricordare i nostri peccati»). Queste parole erano cantate all'inizio ed alla fine dei sette salmi della penitenza ed erano legate ai fondamenti della dottrina e del culto cristiano. In Rabelais si trova un'allusione a questa litania (libro II, cap. I); a proposito della gente col naso mostruoso Rabelais dice: «desquels est escript: Ne reminiscaris»(41).

Tutti questi sono esempi che mostrano come venissero ricercate persino le analogie e le consonanze più superficiali per travestire il serio ed obbligarlo a risuonare sul piano comico. In tutto, nel significato, nell'immagine, nel suono delle parole e dei riti sacri, si cercava e trovava il tallone di Achille per beffeggiare ogni minimo tratto, grazie al quale stabilire un legame con il «basso» materiale e corporeo. Molti santi

avevano una leggenda personale non ufficiale, basata a volte semplicemente sul travestimento del loro nome; per esempio, San Vit era percepito per il suono del suo nome sul piano del «basso» corporeo (fallo); ed esisteva anche una espressione corrente «onorare Santa Mamica», che significa andare a far visita alla propria amante.

Si può dire che tutto il linguaggio familiare dei chierici del Medioevo, di tutti gli intellettuali e del popolo, era profondamente pervaso di elementi del «basso» materiale e corporeo: oscenità e bestemmie, giuramenti e spergiuri, testi e detti cristiani correnti dal significato mascherato e addirittura rovesciato; tutto ciò che entrava nel discorso doveva sottomettersi alla forza abbassante e rinnovatrice del «basso» potente e ambiguo. All'epoca di Rabelais il linguaggio familiare non aveva ancora cambiato il suo senso, e i discorsi di fra' Giovanni e di Panurge sono i suoi modelli tipici(42).

Il carattere universale del riso appare in modo evidente in tutti i fenomeni enumerati in precedenza. Il riso medievale è puntato sullo stesso oggetto su cui è puntata la serietà. Non soltanto non fa alcuna eccezione per tutto ciò che è superiore, anzi, è diretto soprattutto contro di esso. E non si limita inoltre a un caso particolare e a una parte, ma è indirizzato al tutto, al generale. E' come se costruisse il suo mondo contro il mondo ufficiale, la sua chiesa contro la chiesa ufficiale, il suo stato contro lo stato ufficiale. Il riso serve alla liturgia, confessa il suo simbolo di fede, unisce in matrimonio, compie i riti funebri, scrive epitaffi tombali, elegge re e vescovi. E' interessante notare che ogni parodia, anche la più piccola, è sempre costruita come fosse un frammento del mondo comico intero ed unitario.

Questa universalità comica si manifesta molto più nettamente e logicamente nelle forme carnevalesche dei riti e degli spettacoli, e nelle parodie ad essi legate. Ma lo si ritrova anche in tutte le altre manifestazioni della cultura comica del Medioevo: negli elementi comici del dramma religioso, nei dits comici e nei débats, nell'epopea animale, nei fabliaux e negli Schwanken (43). Il carattere del riso e il suo legame col «basso» materiale-corporeo rimarranno sempre gli stessi.

Si può affermare che la cultura comica del Medioevo, che gravitava intorno alla festa, fosse come un «quarto genere»,

cioè un dramma satirico medievale che corrispondeva e si opponeva alla «trilogia tragica» del culto e della fede cristiana ufficiale. Come il dramma satirico dell'antichità, la cultura comica del Medioevo era, in certo qual modo, dramma della vita corporea (accoppiamento, nascita, crescita, mangiare, bere, bisogni fisiologici); ma, s'intende, non dramma del corpo individuale, né della vita materiale privata, ma del grande corpo popolare della specie, per il quale la nascita e la morte non erano né l'inizio né la fine assoluti, ma soltanto fasi di una crescita e di un rinnovamento continui; il grande corpo di questo dramma satirico medievale è inseparabile dal mondo, è pieno di elementi cosmici, e si fonde con la terra che assorbe e che genera.

Accanto all'universalità del riso medievale è indispensabile mettere in luce la sua seconda caratteristica, il legame indissolubile ed essenziale con la libertà.

Abbiamo visto che il riso del Medioevo era del tutto extraufficiale benché legalizzato. I diritti dello sciocco semplicione erano nel Medioevo sacri e inviolabili come i diritti del pileus (il berretto del buffone) dei saturnali romani.

La libertà del riso, come tutte le altre libertà, era certamente relativa; la sua sfera poteva essere più o meno ampia, ma non era mai soppressa del tutto. Questa libertà, come si è già visto, era in relazione diretta con le feste, e, in una certa misura, era limitata nel tempo ai giorni di festa. Si fondeva con l'atmosfera della festa ed era collegata con il permesso simultaneo di mangiare carne, lardo, e avere un'attività sessuale. Questa liberazione festiva del riso e del corpo era in netto contrasto con il digiuno passato o futuro.

La festa era un'interruzione temporanea di tutto il sistema ufficiale, con i suoi divieti e le sue barriere gerarchiche. Per un breve lasso di tempo la vita usciva dal suo binario abituale, legalizzato e consacrato, per penetrare nella sfera della libertà utopica. Il carattere effimero di questa libertà non faceva che intensificare la fantasia e il radicalismo utopico delle immagini formatesi nell'atmosfera della festa.

L'atmosfera di libertà effimera regnava nella pubblica piazza così come nelle feste familiari. L'antica tradizione della

conversazione libera, a volte indecente ma nello stesso tempo filosofica, risorgendo nell'epoca rinascimentale, si congiunse alla tradizione locale dei banchetti, che derivava da radici folcloriche affini (44).

Questa tradizione di conversazioni amene si mantenne viva anche nei secoli successivi. Essa presenta analogie anche con la tradizione delle canzoni conviviali bacchiche, che associavano l'universalità dei problemi (la vita e la morte) all'elemento materiale e corporeo (vino, cibo, sessualità), a una percezione elementare del tempo (giovinezza, vecchiaia, brevità della vita, volubilità del destino), a un utopismo singolare (fratellanza con i compagni di bevuta e con tutta l'umanità, trionfo dell'abbondanza, vittoria della ragione, ecc.).

I rituali comici della festa dei folli, della festa dell'asino, le differenti processioni e riti delle altre feste, erano legalizzati fino a un certo punto. Lo erano le diableries durante le quali i «diavoli» avevano a volte il diritto speciale di «correre liberamente» per le strade e per i dintorni sin da qualche giorno prima delle rappresentazioni, e creare attorno a sé un'atmosfera diabolica e sfrenata; erano legalizzati i divertimenti di piazza durante i giorni di fiera; era legalizzato il carnevale. Era comunque una legalizzazione forzata, incompleta, alternata alla repressione e ai divieti. Durante tutto il Medioevo lo stato e la chiesa erano obbligati a fare delle concessioni più o meno grandi alla piazza, a fare i conti con essa. Durante tutto l'anno c'erano delle isole temporali, rigorosamente limitate alle ricorrenze festive, in occasione delle quali il mondo era autorizzato a uscire dal binario ufficiale, ricorrendo però esclusivamente alla forma difensiva del riso. Al riso non era stato dato alcun limite.

All'universalità e alla libertà del riso medievale era legata anche una terza caratteristica: il suo rapporto essenziale con la verità popolare non ufficiale.

Nella cultura di classe la serietà era ufficiale, autoritaria, si associava alla violenza, ai divieti, alle restrizioni. C'è sempre in questa serietà un elemento di paura e di intimidazione. Nella serietà medievale tale elemento dominava incontrastato. Il riso, al contrario, presupponeva il superamento della paura. Il riso non impone divieti né restrizioni. Il potere, la violenza, l'autorità non usano mai il linguaggio del riso.

L'uomo medievale percepiva chiaramente nel riso la vittoria sulla paura. Ed essa era percepita non soltanto come vittoria sulla paura mistica («paura divina»), ma sulla paura davanti alle forze della natura, soprattutto come vittoria sulla paura morale, che incatena, opprime e offusca la coscienza dell'uomo: la paura di tutto ciò che è sacro e vietato («tabù» e «mana»), del potere divino ed umano, dei comandi e dei divieti autoritari, della morte e delle punizioni dell'aldilà, dell'inferno, di tutto ciò che è più spaventoso della terra. Vincendo la paura, il riso ha rischiarato la coscienza dell'uomo e gli ha rivelato un mondo nuovo. In verità tale vittoria era effimera, apparteneva solo ai giorni di festa, e ad essa seguivano di nuovo giorni normali di paura e di oppressione; fu però proprio grazie a questi sprazzi di luce festivi della coscienza umana che si poté sviluppare un'altra verità non ufficiale sul mondo e sull'uomo, la quale aprì la strada alla nuova autocoscienza del Rinascimento.

La netta sensazione di vittoria sulla paura è un elemento basilare del riso medievale e trova la sua espressione in una serie di immagini comiche tipiche del Medioevo. In esse è sempre presente questa paura vinta nella forma del mostruoso-comico, in quella dei simboli capovolti del potere e della violenza, nelle immagini comiche della morte, nei supplizi allegri. Tutto ciò che è terribile diventa comico. Si è già detto che tra gli accessori obbligatori del carnevale si trova una costruzione grottesca chiamata «inferno»; ed è l'inferno che di solito brucia molto solennemente nel momento culminante della festa. In generale comunque, è impossibile comprendere l'immagine grottesca senza tenere presente il momento della vittoria sulla paura. Si gioca con ciò che è terribile e lo si prende in giro: il terribile diventa «spauracchio gioioso». Ma non sarà possibile comprendere l'immagine grottesca, se si schematizza questo elemento e si tende a interpretare tutto l'insieme nello spirito della sua razionalizzazione astratta. Non è possibile stabilire dove finisca la paura vinta e dove cominci l'allegria. L'inferno carnevalesco è la terra che assorbe e che genera; ed esso si metamorfizza spesso in corno dell'abbondanza; e lo spauracchio - la morte - appare come una donna gravida; le differenti malformazioni - tutti questi ventri gonfi, nasi enormi, gobbe, ecc., - appaiono come segni di



gravidanza o di virilità. La vittoria sulla paura non significa la sua eliminazione astratta, ma è la sua sconsacrazione e, nello stesso tempo, il suo rinnovamento, la sua trasformazione in gioia: l'inferno si è frantumato e si è sparpagliato come un corno dell'abbondanza.

Si è già detto che il riso medievale ha vinto la paura di tutto ciò che fa più paura sulla terra. Tutte le cose terribili, non terrestri, si sono trasformate in terra, cioè in madre che dà vita, che assorbe per far nascere di nuovo qualcosa che sarà più grande e migliore. Sulla terra non può esistere nulla di terribile, così come non può esistere nel corpo materno con le sue mammelle che allattano, gli organi di riproduzione e il suo sangue caldo. Il terribile sulla terra è rappresentato dagli organi genitali, la tomba corporea: ma essa si adorna di elementi di piacere e di nuove nascite.

Il riso del Medioevo non è una percezione soggettivo-individuale o biologica della continuità della vita, ma è una percezione sociale, universale. L'uomo percepisce tale continuità della vita sulla pubblica piazza, tra la folla del carnevale, dove è a contatto con i corpi di persone di tutte le età e di ogni condizione sociale; egli si sente membro di un popolo che sta crescendo e che sta rinnovandosi. E' per questo motivo che il riso popolare e di festa racchiude in sé un momento di vittoria non soltanto sulla paura di fronte agli orrori dell'aldilà, delle cose sacre e della morte, ma anche sulla paura di fronte a qualsiasi tipo di potere, ai sovrani terrestri, all'aristocrazia sociale terrestre, di fronte a tutto ciò che opprime e limita (45).

Il riso del Medioevo, vincendo la paura del mistero, del mondo e del potere, ha scoperto temerariamente la verità sul mondo e sul potere. Si è opposto alla menzogna, all'elogio, alle lusinghe e all'ipocrisia. La verità del riso ha abbassato il potere, si è unita all'ingiuria, alle parole blasfeme. E il portavoce di tale verità è stato il buffone medievale.

A.N. Veselovskij, in un suo articolo su Rabelais, così definisce il significato sociale del buffone:

Nel Medioevo il buffone è il portavoce, privo di diritti, di una verità oggettiva astratta. In un'epoca in cui tutta la vita era limitata al quadro tradizionale dei ceti, delle prerogative, della

scienza e della gerarchia scolastiche la verità era localizzata entro questi limiti; era relativamente feudale, scolastica ecc., attingeva la sua forza da questo o quell'ambiente, era il prodotto della sua stessa capacità vitale. La verità feudale è il diritto di opprimere il villano, di disprezzare il suo lavoro servile, di fare la guerra, di cacciare nel campo del contadino, ecc.; la verità scolastica è il diritto alla conoscenza esclusiva, fuori dalla quale non ci può essere nulla, poiché bisogna difenderla da tutto ciò che minaccia di turbarla. Tutta la verità universale, che non coincide con questo o quell'altro cetto o professione ben determinati, a buon diritto è stata eliminata, non viene neanche presa in considerazione, è disprezzata, trascinata sul rogo al primo sospetto, la si tollera solo nei casi in cui si presenta sotto una forma anodina, quando suscita il riso e non aspira ad un qualche ruolo più serio nella vita. Così si è venuta a definire l'importanza sociale del buffone.(46)

Veselovskij dà una definizione molto esatta della verità feudale. E ha ragione anche ad affermare che il buffone è stato portavoce di un'altra verità, non feudale e non ufficiale. Ma questa verità non ufficiale può difficilmente essere definita «verità oggettiva astratta». Veselovskij poi, considera il buffone separatamente da tutto il resto della potente cultura comica del Medioevo, ed è per questo motivo che egli vede nel riso solo una forma difensiva esteriore della «verità oggettiva astratta», della «verità universale», che il buffone proclamava servendosi di questa forma esteriore, cioè del riso. Se non ci fossero state repressioni esterne e roghi, tali verità avrebbero gettato via la veste buffonesca e si sarebbero espresse con tono serio. Una simile concezione del riso medievale ci sembra sbagliata. Senza dubbio, il riso era una forma difensiva esteriore. Era stato legalizzato, aveva dei privilegi, si era liberato (evidentemente soltanto in una certa misura) dalla censura esteriore, dalle repressioni esterne, dai roghi. Questo fatto non deve essere sottovalutato. Ma è comunque inammissibile limitare a ciò tutto il significato del riso. Il riso è una forma interiore, non esteriore, sostanziale, a cui non può sostituirsi la serietà, se non sminuendo e snaturando il contenuto stesso delle verità rivelate per mezzo del riso. Esso ha liberato non soltanto dalla censura esteriore, ma soprattutto dal grande censore interiore,

dalla paura del sacro, delle proibizioni autoritarie, dal passato, dal potere: paure ancorate nello spirito umano da migliaia di anni. Il riso ha rivelato il principio materiale-corporeo nel suo vero significato. Ha aperto gli occhi sul nuovo e sul futuro. Di conseguenza, ha permesso di esprimere non soltanto la verità popolare antifeudale, ma l'ha aiutata a scoprirsi ancora meglio e a formarsi interiormente. E tale verità nel corso dei millenni si è formata e si è difesa al riparo dal riso e dalle forme comiche della festa popolare. Il riso ha rivelato un mondo nuovo soprattutto nel suo aspetto gioioso e lucido.

I suoi privilegi esteriori sono indissolubilmente legati alle sue forze interiori, è come se fossero in qualche modo un riconoscimento esteriore dei suoi diritti interiori. E' per questo motivo che il riso meno di ogni altra cosa poté diventare uno strumento di oppressione e di stordimento del popolo. E non si è mai riusciti a renderlo del tutto ufficiale. E' rimasto sempre l'arma della libertà nelle mani del popolo.

In contrapposizione al riso la serietà medievale era interiormente pervasa da elementi di paura, debolezza, docilità, rassegnazione, menzogna, ipocrisia o, al contrario, da elementi di violenza, intimidazione, minacce, divieti. Sulla bocca del potere la serietà intimidiva, esigeva e vietava; in quella di coloro che erano sottomessi, al contrario, tremava, si sottometteva, adulava, lodava. E' questa la ragione per cui la serietà medievale suscitava nel popolo diffidenza. Era tono ufficiale, e lo si trattava come tutto ciò che era ufficiale. La serietà opprimeva, terrorizzava, incatenava; mentiva ed era ipocrita; era avara e magra. Nella pubblica piazza durante le feste, attorno a una tavola ben imbandita, il tono serio era gettato via come una maschera, ed ecco che si cominciava a percepire un'altra verità sotto la veste del riso, delle uscite buffonesche, delle oscenità, delle imprecazioni, delle parodie, dei travestimenti, ecc. Tutte le paure e le menzogne svanivano davanti al trionfo del principio materiale-corporeo.

Sarebbe tuttavia erroneo pensare che la serietà medievale non imponesse alcun rispetto al popolo. Nella misura in cui c'era ancora posto per la paura e in cui l'uomo medievale era ancora troppo debole di fronte alle forze della natura e a quelle della società, la serietà della paura e della sofferenza, nelle sue forme religiose, statali, sociali ed ideologiche, non poteva non

incutere rispetto. La coscienza della libertà non poteva che essere limitata e utopica. Perciò non sarebbe giusto pensare che la diffidenza popolare nei confronti della serietà e la preferenza per il riso, considerato come l'altra verità, abbiano sempre avuto un carattere cosciente, critico e di opposizione deliberata. Sappiamo che gli autori delle parodie più sfrenate dei testi sacri e del culto religioso, erano spesso persone che accettavano questo culto e lo praticavano sinceramente.

Possediamo testimonianze di individui del Medioevo che attribuivano alle parodie dei fini didattici ed edificanti. Per esempio ce n'è una di un monaco del monastero di San Gallo, che affermava che le messe degli ubriachi e dei giocatori non avevano altro scopo che quello della distrazione dal gioco e dall'ubriachezza e in effetti sarebbero riuscite a portare molti studenti sulla strada del pentimento e della rettitudine (47). L'uomo del Medioevo poteva conciliare la presenza devota alla messa ufficiale con la parodia allegra del culto ufficiale sulla pubblica piazza. La fede nella verità burlesca, nella verità del «mondo alla rovescia» poteva accompagnarsi a una sincera lealtà. La verità allegra sul mondo, fondata sulla fede nella materia e nella forza materiale e spirituale dell'uomo, che doveva determinare l'epoca del Rinascimento, nel Medioevo si affermava spontaneamente nelle immagini materiali, corporee e utopiche della cultura comica; ma la coscienza individuale era lontana dal potersi liberare dalla serietà della paura e della debolezza. La libertà permessa dal riso era soltanto un lusso concesso nei giorni di festa.

Rispetto a tali immagini, la sfiducia nel tono serio e la fede nella verità del riso avevano un carattere spontaneo. Era chiaro che dietro al riso non era mai nascosta la violenza, che il riso non erigeva alcun rogo, che l'ipocrisia e l'inganno non ridono mai, ma hanno addosso una maschera seria, che il riso non ha dogmi e non può essere autoritario, che non è segno di paura, ma è coscienza di forza, che è legato all'atto sessuale, alla nascita, al rinnovamento, alla fecondità, all'abbondanza, al mangiare e al bere, all'immortalità terrestre del popolo, ed è legato all'avvenire, al nuovo, al futuro, e gli sgombera il cammino. E' per questo motivo che del tutto spontaneamente non si credeva alla serietà mentre si confidava molto nel riso dei giorni di festa.

Gli uomini del Medioevo partecipavano così a due vite, la vita ufficiale e quella carnevalesca, a due aspetti del mondo, cioè uno pio e serio e l'altro comico. Questi due aspetti coesistevano nella loro coscienza. E tale coesistenza si ritrova in modo molto chiaro e palpabile nelle pagine dei manoscritti del XIII e del XIV secolo, come per esempio nelle raccolte di leggende sulle vite dei santi.

Qui, nella stessa pagina si trovano miniature religiose e austere che illustrano i testi sulla vita dei santi, accanto a tutta una serie di raffigurazioni libere, cioè non legate al testo: chimere (combinazioni fantastiche di forme umane, animali e vegetali), diavoli comici, giocolieri con i loro trucchi acrobatici, figure mascherate, scenette parodiche, ecc., cioè immagini puramente carnevalesche e grottesche. E tutto questo, ripetiamo, nella stessa pagina. La superficie della pagina, come la coscienza dell'uomo del Medioevo, racchiudeva in sé entrambi gli aspetti della vita e del mondo (48). Ritroviamo la stessa coesistenza di serio e grottesco, oltre che nelle miniature dei libri, anche nei disegni murali e nelle sculture delle chiese medievali (di cui si è già parlato). Particolarmente significativo è il ruolo della chimera (quintessenza del grottesco), che si insinua dappertutto. Comunque anche nell'arte decorativa del Medioevo i due aspetti sono delimitati da una rigorosa frontiera interna: essi coesistono l'uno accanto all'altro, senza però fondersi o mescolarsi.

Così la cultura comica popolare del Medioevo era sostanzialmente limitata ai periodi delle feste e del tempo libero dalla scuola. Accanto ad essa esisteva la cultura seria ufficiale, rigorosamente staccata dalla cultura popolare del riso. In quest'ultima spuntavano dappertutto i germogli di una nuova concezione del mondo, ma, chiusi nelle forme specifiche della cultura comica, dispersi nelle isolette solitarie e utopiche dell'allegria che si ritrova nelle feste popolari, nel tempo libero o in riunioni conviviali, oppure nel contesto fluttuante del linguaggio familiare, tali germogli erano incapaci di crescere e di schiudersi. Per far ciò essi dovevano necessariamente penetrare nella grande letteratura.

Già alla fine del Medioevo comincia un processo di indebolimento della linea di demarcazione fra la cultura del riso e la grande letteratura. Le forme inferiori cominciano a penetrare negli strati più alti della letteratura. Il riso popolare penetra nell'epos, assume maggior rilievo nei misteri. Cominciano a diffondersi generi come le «moralità», le *soties*, le *farse*. Il XIV e il XV secolo sono caratterizzati dall'apparire e dal fiorire di società burlesche quali *Le royaume de la Basoche* o *Les enfants sans souci* (49), ecc. La cultura comica comincia ad oltrepassare gli stretti confini dei giorni di festa, e cerca di penetrare in ogni sfera della vita ideologica.

Questo processo giunge a termine nell'epoca del Rinascimento. Ed è nel romanzo di Rabelais che il riso medievale trova la sua più alta espressione. Qui è diventato la forma per una nuova coscienza storica, libera e critica. Questo stadio supremo del riso era stato preparato nel corso del Medioevo.

Per quanto riguarda la tradizione antica, si può dire che essa ha avuto un ruolo considerevole soltanto nel processo di presa di coscienza e di messa in luce teorica dell'eredità lasciata dal riso medievale. Abbiamo già visto che la filosofia rinascimentale del riso si rifà a fonti antiche. Bisogna precisare comunque che nel Rinascimento francese del XVI secolo quella che emerge in primo piano non è affatto la tradizione «classica» dell'antichità, né l'epos, né la tragedia, né i generi rigorosamente lirici, cioè quella tradizione che aveva avuto molta importanza per il classicismo del XVII secolo, ma piuttosto Luciano, Ateneo, Aulo Gellio, Plutarco, Macrobio e altri eruditi, retori e scrittori satirici della tarda antichità (50). Parlando con la terminologia di Reich, si può dire che nel XVI secolo era in primo piano la tradizione «mimica» dell'antichità, l'immagine antica «biologica» ed «etologica», il dialogo, la conversazione conviviale, le scenette, l'aneddoto, la sentenza. Ma tutto ciò è imparentato con la tradizione medievale del riso, ed ha dei toni in comune con essa (51). Tutto questo, tradotto nella nuova terminologia, è il mondo antico carnevalizzato.

La filosofia rinascimentale del riso, basata su queste fonti antiche, non era del tutto adeguata alla effettiva pratica comica del Rinascimento. La filosofia del riso non rifletteva ciò

che v'era in essa di fondamentale: l'orientamento storico del riso rinascimentale.

La letteratura, come gli altri documenti dell'epoca rinascimentale, è la testimonianza della percezione estremamente chiara e netta che avevano i contemporanei di una grande barriera storica, di un cambiamento radicale d'epoca, di un'alternanza di fasi storiche.

Negli anni '20 e all'inizio degli anni '30 del XVI secolo in Francia questa percezione era particolarmente acuta e molto spesso si esprimeva in dichiarazioni coscienti. La gente dava l'addio alle «tenebre del secolo gotico» e andava incontro al sole del nuovo periodo. Basta ricordare la lettera inviata da Rabelais ad André Tiraqueau e la celebre lettera di Gargantua a Pantagruelle.

La cultura medievale del riso ha preparato le forme attraverso cui doveva esprimersi questa percezione storica. In effetti, queste forme avevano un rapporto sostanziale con il tempo, con l'alternanza delle stagioni, con il futuro. Esse spodestavano e rinnovavano il potere dirigente e la verità ufficiale. Celebravano invece il ritorno di tempi migliori, dell'abbondanza universale e della giustizia. In esse si veniva preparando anche la nuova coscienza storica. Ed è per questo motivo che tale coscienza ha trovato la sua espressione più radicale nel riso. Di ciò ha detto molto bene B.A. Krzevskij in un articolo su Cervantes:

Il fracasso della risata assordante, che ha contaminato le parti più avanzate d'Europa, dopo aver deposto nella tomba i fondamenti eterni del feudalesimo, è stata una dimostrazione gioiosa e concreta dell'acutezza nel cogliere il cambiamento dell'ambiente storico. Gli scoppi di questo riso storicamente colorato hanno scosso non soltanto l'Italia, la Germania o la Francia (faccio riferimento soprattutto a Rabelais con Gargantua e Pantagruelle), ma hanno suscitato un'eco geniale anche al di là dei Pirenei...(52)

Tutte le immagini della festa popolare erano messe al servizio della nuova percezione storica, dai più semplici travestimenti e mistificazioni (la cui importanza nella letteratura del Rinascimento, come per esempio in Cervantes, è

enorme) fino alle forme carnevalesche più complesse. Si assiste a una mobilitazione di tutte le forme elaborate nel corso dei secoli: c'è l'addio gioioso all'inverno, al digiuno, all'anno vecchio, alla morte, e l'accoglienza gioiosa della primavera, del periodo di carnevale, del macello del bestiame, dei matrimoni, dell'anno nuovo, ecc., cioè di tutte le immagini di avvicinamento e rinnovamento, di crescita e di abbondanza, che avevano resistito ai secoli.

Tutte queste immagini, già permeate dalla percezione del tempo, del futuro utopico, delle speranze e aspirazioni popolari, diventano adesso espressione di addio gioioso di tutto il popolo all'epoca morente, al vecchio potere e alla vecchia verità.

Le forme comiche non predominano solamente in letteratura. Per ottenere popolarità, per essere accessibili a tutto il popolo e guadagnarsi una certa fiducia, i protestanti cominciarono a ricorrere a tali forme nei loro pamphlets e persino nei loro trattati teologici. Anche qui il passaggio alla lingua francese popolare è stato di fondamentale importanza. Henri Estienne pubblicava nel 1566 il suo pamphlet satirico *Apologie pour Hérodoté*, che gli valse il soprannome di «Pantagruèle di Ginevra», e Calvino diceva che egli aveva trasformato la religione in gioco rabelaisiano. Quest'opera è scritta effettivamente in stile rabelaisiano ed è piena di elementi di comicità popolare. Pierre Viret, il celebre teologo protestante, nelle sue *Disputations chrestiennes* (1544) dà una spiegazione tipica e interessante dell'elemento comico nella letteratura religiosa:

Se a loro [ai teologi seri] pare che sia possibile affrontare tali argomenti soltanto con grande serietà e modestia, io convengo che per parlare della parola di Dio la devozione e il rispetto non sono mai eccessivi; vorrei però si considerasse che la parola di Dio non è poi così severa e tetra da rendere sconvenienti, di fronte alla sua serietà e sovranità, qualsiasi ironia, farsa, scherzo decoroso, burla o arguzia.

Un giudizio analogo viene dato dall'anonimo autore delle *Satires chrestiennes de la cuisine papale* (1560) nell'avvertenza al lettore:



E quindi ricordo il verso di Orazio: «cosa impedisce che colui che ride dica la verità?» Ecco dunque, che dal nulla sono giunto al tutto, per mezzo di una risata. E infatti è certo che le diverse costumanze degli uomini e le diverse nature fanno sì che la verità debba insegnarsi con mezzi diversi: affinché non solo possa essere appresa attraverso le dimostrazioni e l'autorità più seria, ma anche sotto il manto di qualche facezia.

In quest'epoca, soltanto dopo essersi armati degli strumenti non ufficiali del riso, era possibile avvicinarsi al popolo, il quale diffidava di tutto ciò che era serio, e aveva l'abitudine di associare al riso un'idea di verità libera e schietta.

Ecco allora che persino la prima traduzione della Bibbia in francese, fatta da Olivétan, riflette una certa influenza della lingua e dello stile di Rabelais. Nella biblioteca di Olivétan si trovavano tutte le opere di Rabelais. Uno studioso di Calvino, Doumergue, parla molto bene della traduzione di Olivétan:

La Bibbia del 1535 rivela già quell'ingenuo humour popolare, che ha fatto di Olivétan uno dei fondatori della lingua francese, fra Calvino e Rabelais: più vicino a Rabelais per lo stile, a Calvino per il pensiero. (53)

Il XVI secolo rappresenta l'apogeo della storia del riso, il cui punto culminante è il romanzo di Rabelais. In seguito, già con la Pléiade, comincia una decadenza abbastanza rapida. Abbiamo già dato una definizione del punto di vista del XVII secolo sul riso: esso viene a perdere il suo legame essenziale con la concezione del mondo, si associa alla denigrazione, e per di più una denigrazione dogmatica, restringe il suo campo d'azione al particolare e al tipico, perde il suo colorito storico; sussiste ancora, in verità, il suo legame col principio materiale-corporeo, ma questo stesso principio acquista il carattere della più bassa quotidianità.

Come è avvenuto questo processo di degradazione del riso?

Nel XVII secolo si ebbe la stabilizzazione di un nuovo regime, la monarchia assoluta. Si venne a creare una «forma universale e storica» nuova, relativamente progressista. Essa

trovò la sua espressione ideologica nella filosofia razionalista di Descartes e nell'estetica del classicismo. Nel razionalismo e nel classicismo sono espressi chiaramente i tratti basilari della nuova cultura ufficiale, distinta da quella della chiesa e del feudalesimo, ma pervasa, come quest'ultima, da un tono serio e autoritario, anche se meno dogmatico. Si vengono a formare nuovi concetti guida che, secondo l'espressione di Marx, la nuova classe dominante presenta come verità eterne.

Nella nuova cultura ufficiale trionfano le tendenze alla stabilità e alla compitezza dei costumi, al carattere serio unilaterale e monocorde delle immagini. L'ambivalenza del grottesco diventa inammissibile. I generi alti del classicismo si liberano completamente da tutte le influenze della tradizione comica grottesca.

Tale tradizione però non sparisce del tutto: continua a vivere e a lottare per la sua sopravvivenza sia nei generi canonici inferiori (commedia, satira, favola), sia nei generi non canonici (il romanzo, la forma particolare della conversazione quotidiana, i generi burleschi, ecc.); e continua a vivere anche sulla scena popolare (Tabarin, Turlupin, ecc.). Tutti questi generi avevano, in misura più o meno grande, un carattere di opposizione, ed è proprio questo che ha permesso alla tradizione comico-grottesca di penetrarvi. Malgrado tutto, però, anche tali generi sono rimasti più o meno ai margini della cultura ufficiale, e per questo motivo il riso e il grottesco cominciano a cambiare natura e si degradano.

Ci soffermeremo più avanti, con maggior dovizia di particolari, sull'orientamento borghese preso dal grottesco comico rabelaisiano. Per il momento è necessario sottolineare ancora una volta l'orientamento particolare dell'imagerie carnevalesca e rabelaisiana nel XVII secolo, apparentemente legata agli stati d'animo dell'aristocrazia frondista, pur avendo anche un senso più generale.

Bisogna mettere in evidenza un fatto molto curioso: nel XVII secolo i personaggi di Rabelais divengono gli eroi delle feste di corte, delle mascarades, dei balletti. Nel 1622 a Blois si danza una mascarade che si chiama La nascita di Pantagruelle dove figurano i personaggi di Panurge, fra' Giovanni, la Sibilla di Panzoust, accanto al pupo gigante e alla sua nutrice. Nel 1628 si rappresenta al Louvre il balletto dei Salami (sul tema

della guerra delle Salsicce) e, un po' più tardi, il balletto dei Pantagruelisti e nel 1638 la Buffonata rabelaisiana (su materiale del terzo libro). Anche in seguito si ebbero rappresentazioni analoghe (54).

Tali fenomeni sono la prova di quanto i personaggi di Rabelais fossero ancora adatti alle rappresentazioni. Non era ancora stata dimenticata la patria dell'immaginazione di Rabelais, cioè le sue origini popolari e carnevalesche (55). Ma, nello stesso tempo, questi personaggi erano passati dalla piazza popolare alle «feste in maschera» della corte, ed evidentemente anche il loro stile e l'interpretazione che di loro si dava erano cambiati.

Bisogna dire che una simile evoluzione l'ha avuta anche in tempi moderni la tradizione delle feste popolari. Le feste di corte, con le mascherate, le processioni, le allegorie e i fuochi di artificio vivevano grazie anche alla tradizione carnevalesca. I poeti di corte (soprattutto in Italia) erano gli organizzatori di queste feste e i conoscitori di tali forme, di cui erano riusciti a comprendere la profondità della concezione del mondo e della forza utopica. E' stato anche il caso di Goethe, il quale, alla corte di Weimar, aveva il compito di organizzare simili spettacoli. Con grande attenzione egli aveva studiato le forme tradizionali e si era sforzato di cogliere il senso e il significato di alcune maschere e simboli (56). Egli è riuscito nella sua opera ad adattare tali immagini al processo storico, e a mettere a nudo la «filosofia della storia» racchiusa in esse. Fino ad ora però non è stata sufficientemente valutata e studiata la profonda influenza che le forme delle feste popolari hanno avuto sulla sua opera.

Le forme popolari della festa, evolvendosi nella direzione delle feste in maschera e unendosi qui con altre tradizioni, cominciano, come si è già detto, a degenerare stilisticamente. Per prima cosa si ha l'apparizione di elementi puramente decorativi e di allegorie astratte; l'oscenità ambivalente legata al «basso» materiale e corporeo degenera in frivolezza erotica e superficiale. Lo spirito popolare e utopico e la nuova percezione storica cominciano ad abbandonare queste forme.

Molto indicativo del destino di un'altra linea borghese di sviluppo del retaggio della festa popolare è il «romanzo comico» del XVII secolo, rappresentato da Sorel, Scarron e

altri. Già Sorel è in larga misura limitato dalle idee borghesi, e ciò ha trovato chiara espressione nella sua concezione teorica della letteratura. Si scaglia contro la finzione artistica e contro il fantastico, e si pone dal punto di vista di un buon senso limitato e di un lucido pragmatismo borghese. Scrive un romanzo con lo scopo di far perdere al pubblico l'abitudine di leggere libri inutili. Secondo lui Don Chisciotte è una semplice parodia letteraria dei romanzi cavallereschi, del fantastico, dell'immaginazione e dell'idealismo, parodia fatta dal punto di vista del buon senso e della morale pratica; così egli dà un'interpretazione tipicamente e strettamente borghese del romanzo di Cervantes.

Ciononostante, l'opera letteraria di Sorel non corrisponde in tutto e per tutto a queste concezioni teoriche. E' complessa e contraddittoria, piena di immagini tradizionali che qui si trovano ad uno stadio di transizione e di reinterpretazione, ancora lungi dall'essere in sé risolte.

Fra i romanzi di Sorel il *Berger extravagant* è il più vicino a una simile concezione teorica. Questo romanzo è un Don Chisciotte pastorale, schematizzato a tal punto da non essere altro che un semplice pastiche dei romanzi pastorali a quell'epoca molto in voga. Comunque, malgrado l'intento strettamente letterario e superficialmente razionale, nell'opera vi è una serie di immagini e di motivi tradizionali, il cui significato esorbita molto dall'intenzione superficiale: per esempio, il motivo della follia e della stupidità di Lysis, il personaggio principale. Come nel Don Chisciotte, anche qui il tema della follia del personaggio permette di sviluppare attorno ad esso un'intera serie di incoronazioni-sconsacrazioni, di travestimenti e mistificazioni di ogni genere. Il tema della follia del personaggio permette a tutto il resto del mondo di uscire dai binari ufficiali e prendere parte alla follia carnevalesca del personaggio. Per quanto deboli siano questi motivi in Sorel, in essi arde ancora il fuoco del riso della festa popolare con il suo «basso» materiale e corporeo rigeneratore. Ma questi elementi più profondi dei tradizionali motivi e immagini carnevalesche si esteriorizzano qui, quasi contro la volontà e la coscienza dell'autore.

Prendiamo in considerazione la scena dell'attesa della fine del mondo, dell'incendio e del diluvio universale in un piccolo

villaggio vicino a Saint-Cloud e l'avvincente descrizione della colossale ubriacatura in campagna. Si può dire che qui si ritrovano dei punti in comune con il sistema di immagini di Rabelais. Si veda anche il celebre banquet des dieux del terzo libro del romanzo.

In Francion, il migliore romanzo di Sorel, i motivi e le immagini tradizionali sono ancora più importanti e produttivi.

Osserviamo soprattutto il ruolo che hanno nel romanzo le «facezie» scolastiche (ricordiamo anche l'enorme significato che ha avuto il tempo libero dalla scuola nella storia della letteratura medievale); la descrizione della bohème studentesca con le sue mistificazioni, travestimenti e parodie, occupa nel romanzo un posto di primo piano. Vedremo più oltre la mistificazione di Raymond e l'episodio caratteristico (uno dei migliori del romanzo) dell'orgia nel suo castello. E alla fine l'episodio dell'elezione burlesca dello scolaro pedante Ortensio al trono di Polonia. Si tratta soprattutto di un gioco carnevalesco, degno dei saturnali (la cui arena era Roma). Comunque il senso storico racchiuso in tali immagini è estremamente debole e ridotto. Di questo tipo erano i «romanzi comici» di Sorel.

Un carattere ancora più conviviale e ridotto ha la tradizione del realismo grottesco nella letteratura dialogica del XVII secolo. Ci riferiamo soprattutto ai Caquets de l'accouchée, una piccola opera, pubblicata, in fascicoli separati, nel corso del 1622, che fu raccolta in volume nel 1623. Con ogni probabilità è un'opera di più autori. E' la rappresentazione di un gruppo di donne al capezzale di una donna in convalescenza dopo aver partorito. Tradizioni di tal genere risalgono a un'epoca molto antica (57). Simili ricorrenze erano consacrate ad abbondanti pranzi e ad una conversazione schietta: qui erano messe da parte tutte quelle convenzioni tipiche dei rapporti usuali. Il parto e il cibo predeterminavano il ruolo del «basso» materiale-corporeo degli argomenti di quelle conversazioni. Questa era la tradizione.

Nell'opera citata l'autore tende l'orecchio di nascosto alle chiacchiere delle donne, celandosi dietro una tenda. Nelle chiacchiere i temi del «basso» materiale-corporeo (come per esempio il tema rabelaisiano del nettaculo) sono trasposti sul piano privato e familiare della quotidianità e non sono altro

che semplici pettegolezzi e maldicenze. Alla schiettezza reale della piazza con il suo «basso» ambivalente e grottesco, è subentrato adesso l'origliare da dietro una tenda i piccoli segreti della vita intima.

A quell'epoca Caquets di tal genere erano molto alla moda. Su un soggetto simile si basano anche i Caquets des poissonnières (1621-22), e i Caquets des femmes du faubourg Montmartre (1622).

Opera molto significativa sono gli Amours, intrigues et cabales des domestiques des grandes maisons de ce temps (1625). Si tratta dei pettegolezzi e delle dicerie che tutta la servitù di una grande casa fa, non soltanto sui padroni, ma anche sui propri simili di rango superiore. Quest'opera è basata sull'origliare e sullo spiare le intimità sessuali e commentarle liberamente. Facendo un paragone con la letteratura dialogica del XVI secolo, si nota come la schiettezza della piazza si sia trasformata in totale degenerazione, lavare in privato i panni sporchi. La letteratura dialogica del XVII secolo ha aperto la strada al «realismo da alcova» della vita privata, al realismo cioè dello sbirciare e dell'origliare, che raggiungerà il suo più completo sviluppo nel XIX secolo. Le opere dialogiche sono interessanti documenti storici attraverso cui è possibile cogliere il processo di degenerazione della schiettezza grottesca popolare e del dialogo carnevalesco-conviviale nel dialogo ordinario della vita d'ogni giorno tipico del romanzo di costume della nuova epoca.

Comunque anche in questo tipo di romanzo brilla ancora una piccola scintilla carnevalesca.

Di carattere un po' diverso è la tradizione dei motivi e delle immagini delle feste popolari nei poeti libertini: Saint-Amant, Théophile de Viau, d'Assoucy. In questo caso le immagini mantengono il loro significato, in termini di visione del mondo, ma acquistano una valenza epicurea e individualistica. Questi poeti hanno subito fortemente l'influenza diretta di Rabelais. L'interpretazione epicurea e individualistica delle immagini del «basso» materiale e corporeo è un aspetto abbastanza caratteristico nella vita di tali immagini durante i secoli seguenti, ed è parallela ad una loro interpretazione naturalistico-quotidiana.

Nel Roman comique di Scarron rivivono anche altri aspetti

delle immagini delle feste popolari. Il gruppo di attori ambulanti qui non è un microcosmo strettamente professionale, analogo a quello di altre attività. Il gruppo si oppone a tutto il resto del mondo organizzato e consolidato; è un particolare mondo semireale, semiutopico, sottratto, in un certo qual modo, alle regole convenzionali e immutabili, ed ha qualcosa dei diritti e delle libertà del carnevale. In esso si sono consolidati i privilegi della festa popolare. Il carro teatrale degli attori ambulanti diffonde attorno a sé una festosa atmosfera carnevalesca, che regna sempre sia nella vita che nella quotidianità dell'esistenza degli attori. E' la stessa percezione del teatro che si ritrova nel Wilhelm Meister di Goethe.

Il fascino utopico-carnevalesco del mondo teatrale esiste anche adesso.

In Scarron, oltre a questo romanzo sulla vita degli attori, si trovano delle opere che descrivono altri aspetti dello stesso ampio aggregato di forme e immagini grottesche e parodiche delle feste popolari: i poemi burleschi, le commedie grottesche e, in particolare il Virgile travesti. Scarron descrive in versi anche la fiera di Saint-Germain con il suo carnevale (58). Infine le sue celebri Boutades du capitaine Matamore contengono delle immagini grottesche che sono quasi di tipo rabelaisiano. Così, in una delle sue boutades, il capitano Matamore dichiara che l'inferno è la sua cantina, il cielo la sua dispensa, la volta celeste il suo letto, le spalliere del letto i poli, e il suo vaso da notte gli abissi marini («et mon pot à pisser les abîmes de l'onde»). Bisogna dire comunque che i travestimenti parodici di Scarron (in particolare il Virgile travesti) sono già molto lontani dalle parodie universali e positive della cultura popolare e si avvicinano piuttosto alle parodie moderne, più limitate e strettamente letterarie.

Tutti i fenomeni da noi analizzati risalgono all'epoca anteriore al classicismo del XVII secolo, cioè all'epoca precedente il regno di Luigi XIV. L'influenza di Rabelais è messa qui in relazione con le tradizioni dirette, ancora vive, del riso delle feste popolari. E' per questo motivo che Rabelais non appare ancora come un autore eccezionale e non paragonabile a nessun altro. In un secondo tempo scompare quasi del tutto il contesto vivo nel quale Rabelais veniva

recepito ed interpretato. Egli diventa uno scrittore solitario ed eccentrico, che bisogna interpretare e commentare. Chiara prova di ciò è il celebre giudizio di La Bruyère. Il brano corrispondente non appare che nella quinta edizione del suo libro *Les caractères ou les mœurs de ce siècle* (1688), e, di conseguenza, risale al 1690. Riportiamo questo brano nell'originale con la dettagliata analisi del testo che ne segue:

Marot et Rabelais sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits: tous deux avaient assez de génie et de naturel pour pouvoir s'en passer, même à l'égard de ceux qui cherchent moins à admirer qu'à rire dans un auteur. Rabelais surtout est incompréhensible: son livre est une énigme, quoi qu'on veuille dire, inexplicable; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec les pieds et une queue de serpent ou de quelque autre bête plus difforme; c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption. Où il est mauvais, il passe bien loin au-delà du pire, c'est le charme de la canaille; où il est bon, il va jusqu'à l'exquis et à l'excellent, il peut être le mets des plus délicats. (59)

In questo giudizio è esposto in modo perfetto il «problema Rabelais» così come esso si presentava nel periodo del classicismo maturo. Il punto di vista dell'epoca - «l'estetica dell'epoca» - ha trovato in esso la sua espressione giusta ed appropriata. Non si tratta di una estetica razionalizzata di canoni ristretti e di manifesti letterari, ma di una concezione estetica più organica e completa dell'epoca della stabilizzazione. E' per questo motivo che è interessante fare un'analisi dettagliata di questo brano.

Come prima cosa c'è da dire che l'opera di Rabelais appare a La Bruyère come ambigua, bifronte, ma per lui è andata perduta la chiave per riunire questi due aspetti eterogenei. La loro unione in una sola opera di uno stesso autore è considerata incompréhensible, une énigme, inexplicable. Per la Bruyère uno di questi elementi incompatibili è l'ordure, la sale corruption e lo charme de la canaille. E inoltre, in questa parte negativa della sua opera,

Rabelais va oltre tutti i limiti (il passe bien loin au-delà du pire). L'altro aspetto, positivo però, dell'opera di Rabelais



è caratterizzato da La Bruyère come *génie, naturel*, come morale *fine et ingénieuse*, come *l'exquis et l'excellent* e come *le mets des plus délicats*.

La parte negativa, secondo La Bruyère, deve esser vista soprattutto nelle oscenità sessuali e scatologiche, nelle bestemmie e nelle imprecazioni, nelle frasi a doppio senso, nella comicità verbale di basso rango o, in altri termini, in tutta la tradizione della cultura popolare che si trova nell'opera di Rabelais: il riso e il «basso» materiale e corporeo. La parte positiva è invece il lato puramente letterario e umanistico dell'opera di Rabelais. Le tradizioni grottesche, quelle orali di piazza, quelle letterario-libresche, divergono e appaiono già incompatibili. Tutto ciò che corrisponde al grottesco e alla piazza durante le feste è considerato *charme de la canaille*. Le oscenità che avevano un posto così importante in Rabelais, vengono ad avere per La Bruyère e i suoi contemporanei una risonanza completamente diversa da quella dell'epoca rabelaisiana. Si sono rotti i loro legami con gli aspetti più veri della vita quotidiana e della concezione del mondo, e con il sistema organicamente unitario delle immagini popolari e carnevalesche. L'oscenità è diventata una cosa puramente sessuale, isolata, rigettata nella sfera della vita privata. Sembra che non trovi posto nel nuovo sistema ufficiale della concezione del mondo e delle immagini.

Anche tutti gli altri elementi della comicità della piazza hanno subito gli stessi cambiamenti. Si sono staccati da tutto ciò che serviva loro da supporto, dal «basso» materiale-corporeo ambivalente, e per questo motivo hanno perduto il loro senso più autentico. Le parole sagge, l'osservazione acuta, le idee sociali e politiche di largo respiro si sono completamente distaccate da tutto questo insieme per entrare nel campo della letteratura da salotto, e per acquistare, nell'epoca di La Bruyère, una risonanza completamente diversa. Solo allora possono essere applicati attributi come *exquis*, *mets délicats*, ecc. L'unione di tali elementi eterogenei (dal nuovo punto di vista) nell'opera di Rabelais appare come un *monstrueux assemblage*. La Bruyère, per caratterizzare questo strano miscuglio, ricorre all'immagine della «chimera». L'immagine è molto significativa. Nell'estetica del classicismo, la chimera non poteva realmente trovare posto. E' il grottesco

per eccellenza. La mescolanza di forme umane e animali è uno degli aspetti più tipici e più antichi del grottesco. Ma a La Bruyère, che esprime fedelmente l'estetica del suo tempo, l'immagine grottesca è completamente estranea. Egli è abituato a considerare l'esistenza quotidiana come una cosa già data, stabile, compiuta, ed è abituato anche a tracciare fra i corpi e gli oggetti delle barriere nette e solide. Così, anche un'immagine grottesca edulcorata come quella della Mélusine delle leggende popolari gli appare come un monstrueux assemblage.

La Bruyère, evidentemente, apprezza la «morale fine» di Rabelais. Per «morale» egli intende soprattutto «i costumi», la caratterologia, le osservazioni sulla natura e sulla vita umana che tendono alla generalizzazione e alla tipizzazione. Ed è proprio questo campo della «morale» antica che La Bruyère trova ed apprezza in Rabelais. Ma dà ad essa un significato più restrittivo di quello che aveva avuto nell'antichità. Ignora i legami della «morale» con le feste, i banchetti, il riso conviviale, che è possibile ritrovare in un suo modello, Teofrasto.

Questi sono i giudizi di La Bruyère. Una simile valutazione duplice su Rabelais continuerà anche in seguito, addirittura fino ai giorni nostri. E così il riso popolare, il «basso» materiale e corporeo, le estreme esagerazioni grottesche, la buffoneria, gli elementi della comicità popolare, tutti questi elementi che si ritrovano nell'opera di Rabelais, verranno rifiutati come «eredità del rozzo XVI secolo». Non verranno presi in considerazione né la «psicologia», né i vari «tipi», l'arte di raccontare, la maestria del dialogo e la satira sociale. Soltanto alla seconda metà del XIX secolo, con il libro di Stapfer su Rabelais, risale il primo tentativo di considerare l'opera di Rabelais nell'interesse artistico-ideologico di tutti i suoi momenti.

Nel XVII secolo Rabelais comincia ad essere interpretato anche con il metodo storico-allegorico.

L'opera di Rabelais, comunque, è estremamente complessa. Vi si trovano una molteplicità di allusioni, spesso comprensibili soltanto ai suoi più vicini contemporanei, e a volte soltanto ad una cerchia ristretta di pochi intimi. E' un'opera di eccezionale valore enciclopedico in cui si ritrovano una molteplicità di

termini specialistici dei diversi settori della scienza e della tecnica. E contiene anche molte parole nuove e insolite introdotte per la prima volta nella lingua francese. E' chiaro dunque perché Rabelais avesse bisogno di commenti e interpretazioni. Ed è Rabelais stesso che ha fornito tale stimolo premettendo al quarto libro del romanzo una *Briefve déclaration* (60).

La *déclaration* di Rabelais pone le basi di tutti i commenti filologici della sua opera. Tuttavia si è dovuto aspettare a lungo prima di avere un lavoro filologico serio su Rabelais. Soltanto nel 1711 infatti appare il celebre commento di Le Duchat che fino ad ora non ha perduto il suo valore. Il tentativo di Le Duchat è rimasto isolato. Prima e dopo di lui, quasi fino ai nostri giorni, i commenti e le spiegazioni di Rabelais hanno seguito una vita del tutto diversa, né filologica né rigorosamente storica.

Nel prologo al primo libro del romanzo (*Gargantua*) Rabelais afferma che il romanzo ha un significato nascosto che bisogna cercare di cogliere. Ecco le sue parole:

...Perocché in essa [la lettura] ben altro gusto troverete, e più segreta dottrina: la quale vi rivelerà altissimi sacramenti e orrifici misteri, tanto per quel che concerne la nostra religione, come anche la situazione politica e il momento economico. (61)

Ritourneremo ancora su questo brano. E' difficile comunque capire come un semplice artificio convenzionale possa suscitare l'interesse dei lettori (sebbene procedimenti di tal genere si ritrovino anche nella letteratura del XV e del XVI secolo; ad esempio, nel romanzo burlesco del Berni, *Orlando innamorato*, ci sono delle affermazioni simili). Ciò che a noi sembra importante è il tentativo di decifrare gli «altissimi sacramenti e orrifici misteri» che nel XVII secolo portarono all'elaborazione del metodo storico-allegorico, che ha predominato negli studi rabelaisiani per quasi tre secoli.

La prima idea di un'interpretazione storico-allegorica delle immagini di Rabelais risale al XVI secolo. Jacques Auguste de Thou, celebre storico della seconda metà del XVI secolo, espresse il seguente giudizio, nel libro *Les mémoires de la vie*

de M. de Thou: Egli scrisse un libro straordinario, dove con libertà invero democritea e con dilleggio spesso buffonesco e caustico, riprodusse sotto nomi fittizi, come a teatro, tutte le situazioni della vita degli uomini e dei regni, facendone oggetto d'ilarità da parte della gente.

In questo giudizio sono racchiuse una serie di idee tipiche: il carattere universale, popolare e di festa del riso che mette in ridicolo «tutte le situazioni della vita degli uomini e dei regni», la libertà democritea di tale riso, il carattere teatrale e spettacolare delle immagini di Rabelais e, infine, i personaggi storici reali presentati sotto falsi nomi. Ecco i giudizi di un uomo del XVI secolo che riesce a cogliere bene i lati essenziali dell'opera di Rabelais. Ma questi sono anche giudizi di un uomo della seconda metà del secolo, per il quale il riso di Rabelais ha spesso degli accenni di buffoneria, e che cerca, sotto nomi presi a prestito, personaggi e avvenimenti precisi; cioè comincia a sopravvalutare l'elemento allegorico dell'opera.

E' fuor di dubbio che già nel XVI secolo comincia la tradizione che tende a sostituire ai personaggi di Rabelais e a diversi episodi del suo romanzo, personaggi storici ed avvenimenti precisi della vita politica e di corte. E' una tradizione che perdurò anche nel XVII secolo e fu ripresa dal metodo storico-allegorico.

Nel XVII secolo si cominciarono a trovare le «chiavi di lettura» del romanzo di Rabelais, e a decifrare nomi ed avvenimenti storici. L'edizione di Amsterdam (1659) dell'opera di Rabelais fornì per la prima volta una chiave di lettura di tal genere, modificata poi ulteriormente nelle diverse edizioni, compresa quella di A. Sardou del 1874-76, che le riassume tutte. All'edizione di Amsterdam del 1663 sono allegate diverse chiavi di lettura. Per esempio molto significativa, per quanto riguarda il metodo storico-allegorico, è l'interpretazione dell'episodio della giumenta gigante di Gargantua: volendo sbarazzarsi delle mosche bovine che la infastidiscono, essa abbatte con un colpo di coda tutta la foresta della Beauce: «Tutti sanno che questa giumenta è madame d'Estampes, amante del re, che aveva ordinato di abbattere la foresta della Beauce». L'autore fa riferimento dunque a una tradizione che risale al XVII secolo.

Ma il vero iniziatore del metodo storico-allegorico fu

Pierre-Antoine Le Motteux, che pubblicò in Inghilterra (dove era emigrato dopo la revoca dell'editto di Nantes) nel 1693 una traduzione inglese di Rabelais, fatta da Urquhart, allegandovi una biografia dell'autore, una prefazione e delle note. Pierre-Antoine Le Motteux fa un'analisi delle diverse chiavi di lettura date prima di lui ed espone poi le sue interpretazioni personali.

Il suo commento è diventato la base per l'ulteriore sviluppo del metodo storico-allegorico.

Strenuo difensore di tale metodo fu nel XVIII secolo l'abate di Marsy, che pubblicò ad Amsterdam il Rabelais moderne (1752) (62) corredato di commentari. E infine il monumento più significativo di questo metodo è stata l'edizione dell'opera di Rabelais Variorum, in nove volumi. Gli autori, Eloi Johanneau ed Esmangar, hanno utilizzato il lavoro fatto da tutti i commentatori precedenti presentando al lettore un intero sistema di interpretazioni storico-allegoriche.

Questi sono in linea generale i dati essenziali della storia del metodo storico-allegorico. Ma in cosa consiste in sostanza questo metodo? E' molto semplice: dietro ogni immagine di Rabelais, sia personaggio o avvenimento, sta sempre un personaggio ed un avvenimento preciso della storia o della vita di corte; tutto il romanzo nel suo insieme è un sistema di allusioni storiche; e il metodo si propone di decifrarle, da una parte prendendo come base la tradizione che proviene dal XVI secolo, e dall'altra, confrontando le immagini di Rabelais con i fatti storici della sua epoca e con ogni possibile illazione e termine di paragone. Nella misura in cui la tradizione è contraddittoria e tutte le supposizioni sono in un certo senso sempre arbitrarie, è pienamente comprensibile che uno stesso personaggio o avvenimento possa essere interpretato in maniera diversa dai diversi autori.

Citiamo qualche esempio: si pensa che Gargantua sia Francesco I, ma Le Motteux pensa che si tratti invece di Henri d'Albret; c'è chi vede in Panurge il cardinale d'Amboise, chi invece vi vede il cardinale Charles de Lorraine, altri, come Jean de Montluc, vi vedono lo stesso Rabelais; Picrocole poi è per alcuni Ludovico Sforza o Ferdinando d'Aragona, ma per Voltaire, è Carlo V. Il metodo storico-allegorico vuole assolutamente trovare in ogni dettaglio del romanzo un'allusione a un fatto preciso. Così, per esempio, il celebre

episodio del nettaculo di Gargantua nel primo libro è interpretato non soltanto nel suo insieme, ma anche in rapporto a ciascuno dei numerosi nettaculo. Un giorno, per esempio, Gargantua si pulisce con un gatto marzolino che però gli graffia tutto il sedere; i commentatori vedono in questo episodio un'allusione a un fatto preciso della vita di Francesco I: nel 1512, all'età di diciott'anni, aveva contratto una malattia venerea da una giovane della Guascogna, sua amante. Gargantua era riuscito a guarire dal suo graffio soltanto quando si era pulito con i guanti di sua madre; sarebbe un'allusione alle cure che Francesco I ricevette dalla madre durante la malattia. In questo senso tutto il romanzo viene ad essere trasformato in un sistema complicatissimo di allusioni precise.

Attualmente gli specialisti più seri hanno rifiutato completamente il metodo storico-allegorico (63).

Indubbiamente ci sono nel romanzo molte allusioni a personaggi e ad avvenimenti storici; non è però possibile ammettere l'esistenza di un rigoroso sistema di precise allusioni, che possa valere per tutto il romanzo. Non si deve cercare di trovare per ogni immagine una chiave di lettura precisa e unica. Ma, là dove nel romanzo è possibile supporre che esiste una determinata allusione, il metodo storico-allegorico per lo più non è in grado di decifrarla con esattezza, dal momento che la tradizione è contraddittoria e tutti i paragoni e le supposizioni sono arbitrari. Infine - e questo è in sostanza il punto principale -, per quanto aperta e dimostrata possa essere un'allusione, essa non porta mai completamente alla comprensione artistica ed ideologica delle immagini, che è sempre più ampia e profonda, legata alla tradizione, dotata di una propria logica artistica indipendente dalle allusioni. Anche se l'interpretazione dell'episodio del nettaculo di Gargantua può sembrare esatta, essa comunque non porta nulla di particolarmente importante per la comprensione dell'immagine del nettaculo, sia per la sua logica artistica, sia per il suo significato. Quest'immagine è una delle più diffuse nella letteratura scatologica: aneddoti, generi del linguaggio familiare, bestemmie, metafore e paragoni sboccati. Anche in letteratura quest'immagine non è nuova. Dopo Rabelais ritroviamo questo tema nei *Caquets de l'accouchée*, di cui

abbiamo già parlato. Il nettaculo è una delle immagini più diffuse negli epigrammi lanciati contro gli scrittori e le loro opere. Il fatto di aver decifrato in un'allusione un fatto preciso (se tale allusione esiste nell'episodio citato) non ci aiuta a cogliere né il senso tradizionale di quest'immagine (che è una delle immagini del «basso» materiale e corporeo), né le sue particolari funzioni artistiche nel romanzo di Rabelais (64).

Come è possibile dunque spiegare il predominio quasi esclusivo che il metodo storico-allegorico ha avuto per tre secoli? Come è possibile spiegare il fatto che anche intelletti acuti come Voltaire nel XVIII secolo, e lo storico Michelet nel XIX secolo, hanno dato il loro contributo a tale metodo? E come spiegare infine la nascita stessa delle tradizioni sulle quali si basa?

Il motivo sta nel fatto che la tradizione viva del riso della festa popolare, che fece luce sull'opera di Rabelais nel XVI secolo, nei secoli seguenti venne a decadere; essa cessò di avere il ruolo di commento vivo, accessibile a tutti, delle immagini di Rabelais. Una vera e propria chiave di lettura artistico-ideologica di queste immagini si perse nel momento stesso in cui cominciarono a sfaldarsi le tradizioni che le avevano dato vita. E in quel momento si cominciò ad andare in cerca di chiavi di lettura fittizie.

Il metodo storico-allegorico è un documento tipico del processo di decomposizione del riso che ha luogo nel XVII secolo. Il campo di azione del riso si restringe sempre più, perde la sua universalità.

Da una parte esso fa tutt'uno con ciò che è tipico, generale, mediocre, usuale, quotidiano, dall'altra parte fa tutt'uno con l'invettiva personale, vale a dire riguarda una sola persona. L'individualità storica universale cessa di essere l'oggetto principale del riso. Progressivamente l'universalità comica di tipo carnevalesco diventa incomprensibile. Là dove la tipicità non è più evidente si comincia ad andare in cerca di un'unica individualità, cioè di un ben preciso personaggio.

Certamente il riso della festa popolare ammette pienamente le allusioni a singoli individui. Ma tali allusioni non sono altro che la base armonica delle immagini comiche, mentre il metodo allegorico le trasforma in tono fondamentale. L'immagine comica vera e propria non perde né forza né

significato dopo che le allusioni sono passate in oblio e sono state sostituite da altre. Il vero problema non consiste nelle allusioni.

Nel XVII secolo questo importante processo di trasformazione tocca tutti i campi dell'ideologia: si assiste ad una forte accentuazione di tendenze come la generalizzazione, l'astrazione empirica, la tipizzazione, che vengono ad avere un enorme valore nella descrizione del mondo. Il processo avrà termine nel XVIII secolo. E' proprio il modello del mondo che viene riorganizzato. Accanto al generale sta il particolare, che ha valore soltanto in quanto copia del generale, cioè soltanto nella misura in cui è tipico, generale, «medio». D'altra parte il caso isolato acquista il significato di qualcosa di incontestabile, di un fatto perentorio. Da qui deriva la tendenza caratteristica al documentarismo primitivo. Il fatto isolato, stabilito in base ad una documentazione, e accanto ad esso, il generale e il tipico, cominciano ad avere un ruolo predominante nella concezione del mondo. Tale fenomeno si manifesta con tutta la sua forza nella creazione artistica (soprattutto nel XVIII secolo), conferendo una limitatezza particolare al realismo illuminista.

Ma se il «romanzo documentario» risale in particolare al XVIII secolo, i «romanzi a chiave» fioriscono durante tutto il secolo XVII. Uno dei primi, dall'inizio del secolo, è il romanzo latino dello scrittore inglese Barclay Euphormionis Satiricon (Londra 1603), che riscosse un enorme successo nella prima metà del secolo (molteplici edizioni e una traduzione in francese). Sebbene l'azione del romanzo si svolga nell'antichità, è un «romanzo a chiave» autobiografico, e la chiave che permette di decifrare i nomi propri si ritrova nelle varie edizioni del romanzo. E' un'originale mascarade di contemporanei famosi ed è proprio questo aspetto che conferisce al romanzo un interesse del tutto particolare.

In un primo momento il metodo storico-allegorico aveva interpretato anche Rabelais secondo lo spirito dei romanzi mascarade a chiave.

Queste sono le linee principali di sviluppo del riso e della tradizione rabelaisiana nel XVII secolo. In verità esistevano ancora in quell'epoca delle opere comiche molto importanti ispirate alla tradizione della festa popolare. Facciamo



riferimento soprattutto a Molière. Ma dato il loro carattere particolare non le prenderemo qui in esame.

Passiamo adesso al XVIII secolo. Rabelais non è mai stato così poco compreso e apprezzato come durante quest'epoca. Ed è proprio nella comprensione e nel giudizio su Rabelais che si è manifestata la debolezza, non la forza, dell'Illuminismo. Gli scrittori illuministi con la loro mancanza di senso storico, il loro utopismo astratto e razionale, la loro concezione meccanicistica della materia, la loro tendenza alla generalizzazione e alla tipizzazione da una parte, e al documentarismo dall'altra, erano i meno adatti a capire ed apprezzare correttamente Rabelais. Per gli scrittori dell'Illuminismo Rabelais era l'incarnazione più chiara del «barbaro e selvaggio XVI secolo». Voltaire ha espresso in modo perfetto l'opinione del XVIII secolo su Rabelais. Ecco il suo giudizio su Rabelais, che egli esprime parlando di Swift:

Rabelais nel suo libro stravagante e incomprensibile ha sparso a profusione tanta gaiezza e un'impertinenza ancora maggiore; ha prodigato erudizione, rifiuti e noia; per un buon racconto di due pagine bisogna sorbirsi volumi di sciocchezze. Soltanto poche persone dal gusto bizzarro si ostinano a voler capire ed apprezzare tutta quest'opera, il resto della nazione ride delle facezie di Rabelais e disprezza il libro. Lo si considera come il primo dei buffoni e ci si dispiace che uno spirito così acuto sia stato impiegato in modo così meschino; è una filosofia ebbra che non esprime altro che la propria ebbrezza. (65)

Questo giudizio è estremamente caratteristico. Per Voltaire il libro di Rabelais è qualcosa di stravagante e incomprensibile. E' un miscuglio di erudizione, rifiuti e noia. In questo senso, la divisione del romanzo in elementi eterogenei e incompatibili è sviluppata da Voltaire molto di più che da La Bruyère. Voltaire ritiene che Rabelais possa piacere soltanto a persone con dei gusti molto bizzarri. E' molto interessante la caratterizzazione che Voltaire dà dell'atteggiamento del «resto della nazione» nei confronti di Rabelais (messe da parte le persone bizzarre):

sembra che tutti, come succedeva prima, ridano leggendo il romanzo, ma che nello stesso tempo lo disprezzino. L'atteggiamento nei confronti del riso è cambiato radicalmente. Anche nel XVI secolo tutti ridevano leggendo il romanzo di Rabelais però nessuno lo disprezzava per questo. Ma ecco che nel XVIII secolo il riso gioioso è diventato qualcosa di spregevole e basso; e spregevole è diventato anche l'appellativo «il primo dei buffoni». Infine, il fatto che Rabelais avesse dichiarato (nei prologhi) di scrivere solamente dopo aver ben mangiato e bevuto, è interpretato alla lettera da Voltaire, in modo elementare e volgare. Voltaire non riesce più cogliere il legame tradizionale e importantissimo che intercorre fra la parola saggia e libera e il bere e il mangiare, la «verità» specifica delle conversazioni conviviali (sebbene in quel periodo la tradizione delle conversazioni conviviali fosse ancora viva). Con l'utopismo astratto e razionale del XVIII secolo (66), lo spirito della festa popolare ha perduto ogni senso e valore.

Nel romanzo di Rabelais Voltaire non vede altro che una satira nuda e lineare, e tutto il resto viene considerato come una zavorra superflua. Nel *Temple du gout* (1732), Voltaire descrive la «biblioteca di Dio» dove «quasi tutti i libri sono riveduti e ridotti dalla mano delle muse». Voltaire inserisce nella biblioteca anche l'opera di Rabelais, la quale però «è ridotta a un ottavo». Agli illuministi piaceva molto fare delle riduzioni delle opere di scrittori del passato.

Nel XVIII secolo ci furono veramente dei tentativi di ridurre e ripulire - expurger - Rabelais. Nel suo Rabelais moderne l'abate Marsy non soltanto rende più moderna la lingua di Rabelais, la ripulisce da ogni termine dialettale o arcaico, ma attenua anche ogni oscenità. In seguito, l'abate Pérau si spinge ancora oltre, nell'edizione delle sue *ouvrés choisies*, pubblicate nello stesso anno (1752) a Ginevra. Viene bandito qualsiasi termine volgare od osceno. Infine, nel 1776, la famosa «*Bibliothèque universelle des romans*» (1775-78) pubblica il testo di Rabelais adattato «al gusto delle dame»(67). Le tre edizioni sono molto significative per il XVIII secolo e per il suo modo di porsi in rapporto con Rabelais.

Quindi, in generale, gli illuministi non compresero né apprezzarono Rabelais, almeno a livello di coscienza teorica. E

tutto ciò è facilmente comprensibile. Durante l'Illuminismo, usando la formula di Engels, «L'intelletto pensante fu applicato a tutto come unica misura»(68). Questo razionalismo astratto, la negazione della storia, la tendenza all'universalismo astratto, la mancanza di dialettica (la separazione fra il positivo e il negativo), non permisero agli illuministi di comprendere e di dare un senso teorico al riso ambivalente della festa popolare. L'immagine della vita quotidiana, in continuo divenire contraddittorio ed eternamente indefinito, non poteva essere misurata col metro della razionalità illuministica. E' necessario tuttavia notare che sia Voltaire nei suoi romanzi filosofici e in *La Pucelle d'Orléans*, che Diderot in *Jacques le fataliste* e soprattutto in *Les bijoux indiscrets* s'ispirano in un certo qual modo alle immagini rabelaisiane anche se, in verità, in forma limitata e un po' razionale.

L'influenza delle forme, dei motivi e dei simboli del carnevale è stato molto forte nella letteratura del XVIII secolo. Ma è un'influenza che è stata formalizzata: le forme carnevalesche si sono trasformate in mezzi artistici (prevalentemente sul piano del soggetto e della composizione), al servizio di fini artistici differenti. In Voltaire sono messi al servizio della satira che conserva ancora la sua universalità e il suo valore di concezione del mondo; ma il riso è ridotto al minimo, a pura ironia. Di questo tipo è il «riso di Voltaire»: tutta la sua forza e la sua profondità stanno in una negazione profonda e radicale; ma manca quasi del tutto l'aspetto rinnovatore e rigeneratore; tutto ciò che è positivo diventa estraneo al riso ed assume il carattere di idea astratta.

Nella letteratura rococò le forme carnevalesche sono indirizzate ad altri scopi artistici. Il tono gioioso e positivo del riso è mantenuto, ma tutto diviene meschino, insignificante, semplificato.

La schiettezza della pubblica piazza assume un carattere intimo, l'oscenità legata al «basso» materiale-corporeo si trasforma in frivolezza erotica, la gaia relatività in scetticismo e spensieratezza. Malgrado tutto ciò, questa allegria meschina, di tipo edonista, ha conservato qualche scintilla del fuoco del carnevale che brucia «l'inferno». Sullo sfondo della letteratura morale e didattica, grigia e austera, così diffusa nel XVIII secolo, lo stile rococò è riuscito a continuare le gioiose

tradizioni del carnevale, anche se in modo unilaterale ed estremamente impoverito.

Durante la rivoluzione francese Rabelais gode di un immenso prestigio. Viene visto da molti come un profeta della rivoluzione. La città natale di Rabelais, Chinon, è ribattezzata «Chinon-Rabelais». Anche se in verità quest'epoca riuscì a sentire il carattere profondamente rivoluzionario dell'autore, non riuscì comunque a darne una interpretazione giusta e nuova. Il documento principale del periodo è l'opera di Ginguené, apparsa nel 1791 e intitolata *De l'autorité de Rabelais dans la révolution présente et dans la constitution civile du clergé*. Ginguené adotta il punto di vista del metodo storico-allegorico, ma riesce ad applicarlo con più profondità e si sforza di mettere in evidenza la concezione sociale e politica di Rabelais. L'autore però, mostra tutto il suo antistoricismo, da uomo del XVIII secolo, facendo di Rabelais un nemico del potere monarchico; in realtà Rabelais non fu affatto nemico di questo potere, anzi era riuscito a coglierne il significato progressista nella sua epoca (69). In ciò consiste l'errore principale di Ginguené. In maniera del tutto sbagliata, ma in linea con il XVIII secolo, egli interpreta le esagerazioni grottesche di Rabelais: le considera infatti come una satira puramente negativa. Così, per esempio, le esagerazioni grottesche nella descrizione della quantità dei cibi, delle bevande e degli abiti di Gargantua, è dovuta, secondo Ginguené, al fatto che Rabelais ha voluto sottolineare quanto denaro costasse un re ai suoi sudditi. Non coglie affatto il motivo dell'abbondanza, non comprende la logica ambivalente del «basso» materiale e corporeo. E' una dimostrazione di estrema ingenuità interpretare l'elemento dell'abbondanza in Rabelais come spese eccessive della cassa dello stato. Sotto questo aspetto l'opera di Ginguené non oltrepassa il grado di comprensione che di Rabelais aveva avuto tutto il suo secolo.

Nel XVIII secolo il processo di dissoluzione del riso della festa popolare, che durante il Rinascimento era penetrato nella grande letteratura e nella cultura, è giunto a termine. E venne a concludersi nello stesso tempo il processo di formazione dei vari tipi di letteratura comica, satirica e divertente che saranno predominanti nel XIX secolo. Si formano però delle forme di riso ridotto: lo humour, l'ironia, il sarcasmo, ecc., che

evolveranno come una componente stilistica dei generi seri (soprattutto il romanzo). Non è nostro obbiettivo esaminare questi fenomeni (70). Ciò che ci interessa è semplicemente la tradizione del riso della festa popolare che ha introdotto Rabelais (e in generale il Rinascimento), e la sua progressiva estinzione durante i due secoli seguenti.

Il nostro studio ha essenzialmente un carattere storico-letterario, sebbene sia legato abbastanza intimamente ai problemi della poetica storica. Non ci soffermeremo tuttavia sui problemi più vasti dell'estetica in generale né su quelli dell'estetica del riso in particolare. Metteremo in evidenza solamente una forma storica particolare del riso popolare nel Medioevo e nel Rinascimento, e neanche in tutta la sua complessità, ma entro i limiti dell'analisi dell'opera di Rabelais. In questo senso il nostro lavoro non può fornire altro che un po' di materiale per una filosofia e un'estetica del riso, e niente più.

Questa forma storicamente determinata del riso della cultura popolare non si è opposta soltanto alla serietà nelle sue forme generali, ma anche a una forma storicamente determinata di serietà dogmatica e unilaterale, predominante nel Medioevo. Ma la storia della cultura e della letteratura conosce altri tipi di serietà. La cultura classica ha conosciuto, per esempio, la forma della serietà tragica, che ha avuto la sua più completa espressione nell'antica tragedia greca. La serietà tragica è universalistica (ed è per questo motivo che si può parlare di «una concezione tragica del mondo») ed è pervasa dall'idea della morte fondata. La serietà tragica manca totalmente di dogmatismo. Una tragedia dogmatica è impossibile quanto un riso dogmatico (nelle sue migliori espressioni la tragedia classica vince il dogmatismo). In tutte le sue forme e varietà il dogmatismo da solo distrugge la tragedia vera e propria e l'autentico riso ambivalente. Nella cultura classica comunque la serietà tragica non escludeva l'aspetto comico del mondo ma, al contrario, questi due elementi coesistevano. Dietro la trilogia tragica c'era il dramma satirico che la completava sul piano del riso. La serietà classica non temeva affatto il riso e la parodia, anzi esigeva un correttivo e un completamento comico (71). E' per questo motivo che non poteva esserci nell'antichità quell'opposizione così netta fra

cultura ufficiale e cultura popolare, che si è avuto invece nel Medioevo.

Ma è sul terreno classico che ha potuto crearsi un'altra forma di serietà - la forma della filosofia critica -, anch'essa priva di qualsiasi carattere dogmatico e unilaterale (in via di principio) e capace di passare attraverso il crogiolo del riso. Socrate, suo fondatore, era strettamente legato alle forme carnevalesche dell'antichità, che fecondarono i suoi dialoghi e lo liberarono dalla serietà retorica unilaterale.

Nella cultura moderna enorme importanza ha avuto una forma particolare di serietà: la rigorosa serietà scientifica. In via di principio tale serietà è priva di qualsiasi forma di dogmatismo e unilateralità, per sua stessa natura essa è problematica, autocritica e incompiuta. A partire dal Rinascimento questa nuova serietà ha esercitato un'influenza notevole sulla letteratura pur subendo, attraverso di essa, una eguale trasformazione.

Anche nel campo della letteratura, in tutto il periodo del suo sviluppo ci sono state (nell'epos, nella lirica e nel dramma) forme diverse di serietà, profonda e pura, ma aperta, sempre pronta cioè a scomparire e a rinnovarsi. Un'autentica serietà aperta non teme né la parodia, né l'ironia, né altre forme di riso ridotto, poiché percepisce di essere parte integrante di un mondo organico e incompiuto (72).

Nella letteratura mondiale ci sono alcune opere all'interno delle quali i due aspetti del mondo - il serio e il comico - coesistono e si riflettono a vicenda (sono soprattutto gli aspetti totali e non delle immagini comiche o serie prese isolatamente come nel dramma comune dell'epoca moderna). Nella letteratura classica un chiaro esempio è dato dall'*Alceste* di Euripide, in cui la tragedia è strettamente unita al dramma satirico (esso è diventato come un quarto dramma). Ma le opere più significative in questo senso appaiono comunque le tragedie di Shakespeare.

Il riso autentico, ambivalente e universale, non esclude la serietà, ma la purifica e la completa. La purifica dal dogmatismo, dall'unilateralità, dalla sclerosi, dal fanatismo e dalla perentorietà, dagli elementi di paura o di intimidazione, dalla didatticità, dall'ingenuità e dall'illusione, dalla fissazione nefasta e unilaterale, e dal banale esaurimento. Il riso fa sì che

la serietà non si fissi e non rimanga ancorata a un'integrità incompiuta. Ristabilisce un'integrità ambivalente. Queste sono le funzioni generali del riso nell'evoluzione storica della cultura e della letteratura.

Tutte le nostre osservazioni sulle diverse forme di serietà e i loro reciproci rapporti con il riso, esulano dal quadro del nostro studio. Il materiale storicamente limitato di cui disponiamo non ci permette generalizzazioni teoriche troppo ampie.

Per questo motivo le nostre affermazioni possono sembrare un po' categoriche e superficiali.

Nel presente capitolo ci rimangono da esaminare due problemi:

- 1) il giudizio dato dal romanticismo francese su Rabelais;
- 2) lo stato attuale degli studi su Rabelais.

Nell'introduzione abbiamo già caratterizzato l'atteggiamento che i romantici francesi (soprattutto Victor Hugo) hanno avuto verso il grottesco in generale. Adesso cercheremo di affrontare il problema del loro rapporto con l'opera di Rabelais, che considerano, al pari di Shakespeare, uno dei maggiori rappresentanti dell'imagerie grottesca.

Parleremo in primo luogo del giudizio che di Rabelais ha dato Chateaubriand. Egli esprime un'idea molto tipica per il romanticismo, quella dei *génies-mères* che sembra abbiano generato ed educato tutti i grandi scrittori di un popolo. Non esistono che cinque o sei esemplari di *génies-mères* in tutta la letteratura mondiale. E Rabelais vi figura accanto a Omero, Shakespeare e Dante. Egli ha dato origine alla letteratura francese, così come Omero ha creato quella greca e romana, Shakespeare quella inglese e Dante quella italiana. Più di così non si può innalzare Rabelais. Quanta differenza dal giudizio espresso nei secoli precedenti, quando, per esempio secondo Voltaire, Rabelais non era altro che il primo dei buffoni, disprezzato da tutta la nazione!

L'idea dei *génies-mères*, comune a quasi tutti i romantici in quel periodo, è stata molto feconda. Essa ha spinto a ricercare nel passato i germi del futuro, ad apprezzare il passato dal punto di vista di un avvenire che esso stesso ha fecondato e

generato.

Un'altra idea romantica dello stesso tipo è quella del genio *esprit-phare de l'humanité*, che illumina tutto ciò che gli sta davanti. Questa concezione costringe a vedere nelle opere del passato, in Shakespeare, Dante e Rabelais, non soltanto ciò che esse contengono, ciò che è dato, pienamente riconosciuto, appartenente alla propria epoca, limitato, ma soprattutto i germi dell'avvenire, cioè tutto ciò che si è pienamente rivelato, che è sbocciato e si è chiarito solo in epoche seguenti e soltanto nei figli concepiti dai *génies-mères*. Grazie a questa idea le opere del passato rivelano degli aspetti nuovi, delle nuove possibilità; e grazie ad essa i romantici hanno potuto fare scoperte fruttuose: Shakespeare, Cervantes, Rabelais.

E' proprio in questa concezione, e nelle sue conseguenze, che si rivelano con particolare rilievo le differenze fra i romantici e gli illuministi. Gli illuministi hanno voluto vedere nelle opere e negli scrittori del passato molto meno di quanto in essi vi fosse realmente: dal punto di vista della ragione extrastorica in esse sembravano esserci troppe cose superflue, inutili e incomprensibili; bisognava dunque ripulire e ridurle.

In Voltaire è molto caratteristica l'immagine della biblioteca di Dio, dove tutti i libri sono sostanzialmente corretti e ridotti. Gli illuministi avevano infatti la tendenza a impoverire il mondo: secondo loro nel mondo c'era molta meno realtà di quanto sembrasse; la realtà era gonfiata dalle sopravvivenze, dai pregiudizi, dalle illusioni, dalla fantasia, dai sogni, ecc. Tale concezione limitata e puramente statica della realtà ha condizionato anche il loro modo di percepire le opere letterarie e li ha portati a volerle ripulire e ridurre.

A differenza degli illuministi, i romantici hanno avuto una concezione ampliata della realtà, nella quale viene data maggiore importanza al tempo e al divenire storico. In base a questa concezione ampliata del mondo essi hanno cercato di individuare nelle opere letterarie quante più cose possibile, molte più di quante non appaiano al primo sguardo. Hanno ricercato nelle opere le tendenze del futuro, gli embrioni, i germogli, le rivelazioni, le profezie. Ricordiamo il giudizio dello storico Michelet citato all'inizio del libro.

Questa concezione della realtà introdotta dai romantici ha degli aspetti sia positivi che negativi. L'aspetto positivo è il suo



carattere storico, il suo modo di rapportarsi al tempo e al divenire. La realtà perde la sua staticità, il suo naturalismo e la sua atomizzazione (mantenuta unicamente dal pensiero razionale astratto), e il futuro reale comincia a penetrarvi sotto forma di tendenze, possibilità, anticipazioni. Dal punto di vista storico, la realtà viene ad essere in rapporto sostanziale con la libertà, supera il determinismo e il meccanicismo limitati e astratti. Nel campo della creazione artistica le digressioni dalla realtà elementare, dalla staticità quotidiana, dal documentarismo, dalla tipizzazione superficiale, trovano una giustificazione al pari del grottesco e del grottesco fantastico, intesi come forme per cogliere artisticamente il tempo e il futuro. In ciò consiste il merito incontestabile dell'ampliamento romantico della realtà.

L'aspetto negativo della concezione romantica è il suo idealismo, il suo erroneo modo di concepire il ruolo e i limiti della coscienza soggettiva. In seguito a ciò i romantici hanno spesso aggiunto alla realtà più di quanto in fondo essa contenesse. Così ad esempio il fantastico ha potuto degenerare in misticismo, la libertà umana ha potuto staccarsi dalla necessità e trasformarsi in una forza al di sopra della materia (73).

E' Victor Hugo che ha compreso più pienamente e più a fondo Rabelais. Anche se non ha scritto alcun libro o articolo specifico su di lui, in tutte le sue opere è possibile reperire molti giudizi su Rabelais. Per esempio nel suo libro su Shakespeare Hugo parla in modo dettagliato e sistematico di Rabelais.

Hugo parte da un'idea dei geni dell'umanità che ricorda l'idea dei génies-mères cara a Chateaubriand. Ognuno di questi geni dell'umanità è del tutto originale, incarna un aspetto preciso dell'esistenza.

Ogni genio ha una sua invenzione e una sua scoperta («Tout génie a son invention ou sa découverte»). Hugo ne enumera quattordici. La lista è assai curiosa: Omero, Giobbe, Eschilo, il profeta Isaia, il profeta Ezechiele, Lucrezio, Giovenale, Tacito, Paolo e Giovanni apostoli, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare. Nella lista (cronologica) di questi geni Rabelais è posto dopo Dante e prima di Cervantes e Shakespeare. Hugo delinea le caratteristiche di ognuno di loro

e anche di Rabelais.

Quella che egli dà di Rabelais non è una definizione storico-letteraria, ma una serie di libere variazioni romantiche sul tema del «basso» materiale-corporeo assoluto e della topografia corporea. Secondo Hugo il centro della topografia rabelaisiana è il ventre. Questa è la vera scoperta artistica fatta da Rabelais. Le funzioni essenziali del ventre sono la paternità e la maternità. In relazione al «basso» che dà la morte e genera la vita, Hugo dà l'immagine grottesca del serpente nell'uomo, «il suo intestino». Nell'insieme Hugo ha colto bene l'importanza del «basso» materiale-corporeo, principio organizzatore di tutto il sistema di immagini rabelaisiane. Ma, nello stesso tempo, lo interpreta su un piano astratto e morale: l'intestino dell'uomo, dice, «tenta, tradisce e punisce». La forza distruttiva del «basso» topografico si trova qui tradotta in linguaggio morale e filosofico.

Le ulteriori varianti di Hugo sul tema del «ventre» si sviluppano su un piano filosofico e morale patetico. Egli dimostra (con degli esempi), che il «ventre» può essere tragico ed eroico nello stesso tempo ed appare a volte come il principio della corruzione e della degenerazione dell'uomo, «il ventre mangia l'uomo» (le ventre mange l'homme). Alcibiade si trasforma in Trimalcione; l'orgia degenera in gola; al posto di Diogene rimane solamente la botte. Il «basso» materiale-corporeo del realismo grottesco si disgrega qui in immagini morali e filosofiche antitetiche.

Hugo coglie in pieno il rapporto essenziale del riso di Rabelais con la morte e con la lotta fra la vita e la morte (nel suo aspetto storico), sente il legame particolare fra l'assimilazione del cibo, il riso e la morte. E inoltre sa cogliere il legame fra l'inferno dantesco e la gola rabelaisiana: «Quell'universo che Dante colloca all'inferno, Rabelais l'ha collocato in una botte». I sette giorni dell'inferno servono da cerchi alla botte rabelaisiana. Se al posto della botte Hugo avesse scelto l'immagine della bocca spalancata o del ventre che assorbe, il paragone sarebbe stato molto più preciso.

Avendo giustamente notato il legame fra il riso, la morte del vecchio mondo, l'inferno e le immagini conviviali (assimilazione e digestione), Hugo interpreta male questo legame, dal momento che si sforza di dargli un carattere

morale e filosofico astratto. Non capisce la forza rigeneratrice e rinnovatrice del «basso» materiale-corporeo, e tali lacune non fanno che indebolire il valore delle sue osservazioni.

Sottolineiamo comunque che Hugo ha saputo comprendere alla perfezione il carattere universale, il valore di concezione del mondo (e non di quotidianità) di immagini di Rabelais quali quelle della gola e dell'ubriachezza, anche se non ha conferito loro un senso del tutto rabelaisiano.

Parlando di Shakespeare e Rabelais, Hugo dà una definizione estremamente interessante del genio e di un'opera geniale. Secondo lui, il carattere grottesco dell'opera è indice incontestabile di genialità. Lo scrittore geniale, ivi compresi Rabelais e Shakespeare, si distingue da tutta la schiera di grandi scrittori per le forti esagerazioni, la smodatezza, l'oscurità (*obscurité*), e la mostruosità (*monstruosité*) di ogni immagine e opera.

Tali giudizi mettono in evidenza gli aspetti positivi e negativi della concezione di Hugo. I tratti particolari che egli ritiene siano segni di genialità (nel senso romantico del termine) devono in realtà essere attribuiti alle opere e agli scrittori che riflettono in modo essenziale e profondo le grandi epoche di mutamento della storia mondiale. Questi scrittori hanno a che fare con un mondo incompiuto e in divenire, colmo di un passato in decomposizione e di un futuro in via di formazione. Le loro opere sono caratterizzate da una incompiutezza positiva, anzi oggettiva. Sono piene di un futuro non ancora oggettivamente espresso a fondo, che è quello che le obbliga a lasciarsi delle scappatoie per l'avvenire. Da tutto ciò dipende la loro molteplicità di sensi specifici, la loro apparente oscurità. E da tutto ciò dipende ancora la storia postuma eccezionalmente ricca e varia di opere e di scrittori di tal genere. Da tutto ciò, infine, dipende la loro mostruosità apparente, che non è altro se non rifiuto a conformarsi ai canoni e alle norme di tutte le epoche compiute, autoritarie e dogmatiche (74).

Hugo coglie giustamente i tratti caratteristici delle opere dei periodi cruciali della storia mondiale, ma dà a questa percezione un'espressione teorica sbagliata. Le sue formulazioni sono un po' metafisiche e inoltre egli attribuisce i tratti oggettivi, legati al processo storico nelle sue fasi cruciali,

alla particolare natura dei geni (sebbene, in verità, non separi il genio dall'epoca, e lo colga anzi nella storia). Ma nella definizione del carattere dei geni Hugo segue il suo metodo dei contrasti: sottolinea unilateralmente i tratti del genio per creare un grande contrasto statico con gli altri grandi scrittori.

Il tema «Rabelais» si ritrova spesso nelle opere poetiche di Hugo.

E in esso lo scrittore sottolinea l'universalità delle immagini rabelaisiane e la profondità contemplatrice del suo riso.

Nelle opere poetiche dell'ultimo periodo Hugo modifica un po' la sua opinione sul riso di Rabelais. La stessa universalità di questo riso che abbraccia tutto il mondo gli appare adesso come qualcosa di angosciante e senza prospettive. Rabelais non è «né il fondo né l'apice», è qualcosa su cui non ci si può fermare, qualcosa di specificamente transitorio. Questa è una prova di profonda incomprensione del particolare ottimismo del riso di Rabelais: ma era un'inclinazione già apparsa nelle prime affermazioni di Hugo. Secondo lui, sin dalle origini il riso era un principio denigrante, abbassante, distruttivo. Sebbene Hugo, per caratterizzare Rabelais, abbia ripreso la formula data da Nodier «Omero buffone» (*Homère bouffon*) e applichi altre definizioni analoghe come *Homère du rire*, la *moquerie épique*, egli non coglie il carattere epico del riso rabelaisiano.

E' interessante fare un paragone fra questi ultimi giudizi di Hugo su Rabelais e un distico scritto da un contemporaneo di Rabelais, lo storico Estienne Pasquier:

Sic homines, sic et coelestia numina lusit,  
Vix homines, vix ut numina laesa putes,

che significa: «Ha giocato con gli uomini e con gli dei celesti in modo tale che né gli uomini né gli dei sembrano essersene offesi».

Tale giudizio definisce nel modo più esatto il carattere autentico del gioco comico universale di Rabelais. Pasquier ha capito il suo ottimismo profondo, il suo carattere popolare e di festa, il suo stile epico e non giambico.

Nella seconda metà del XIX secolo Rabelais, la sua opera e la sua vita, furono oggetto di studi scientifici approfonditi.

Apparvero una serie di monografie su di lui. Si cominciò a fare una seria analisi storica e filologica dei suoi testi. Però le ricerche più ampie su Rabelais risalgono all'inizio del XX secolo.

Non è certamente nostro compito tracciare la storia degli studi critici su Rabelais. Ci limiteremo ad esporre brevemente lo stato attuale degli studi rabelaisiani.

All'inizio del 1903 fu fondata la Société des études rabelaisiennes che ha segnato un momento di estrema importanza per la storia delle ricerche su Rabelais. Della Société facevano parte gli allievi e gli amici del professor Abel Lefranc che si occupava di Rabelais. Essa è diventata il centro degli studi sullo scrittore non soltanto in Francia ma anche in Inghilterra e in America. Dal 1903 cominciò ad uscire una rivista trimestrale della Société, la «Revue des études rabelaisiennes» a cui nel 1913 subentrò la «Revue du seizième siècle» che aveva un programma molto più ampio e che continuò ad uscire fino al 1933 quando cedette il posto alla rivista «Humanisme et renaissance» le cui ambizioni erano ancora più vaste.

Attorno alla Société e alle sue riviste si è concentrata tutta l'attività relativa alla ricerca testuale e linguistica su Rabelais, quella riguardante la ricerca delle fonti, gli studi per stabilire una biografia scientifica e infine per l'interpretazione storica delle opere di Rabelais su una base rigorosamente scientifica. A partire da questi lavori, dal 1913, a cura della Société e di Abel Lefranc cominciò ad essere pubblicata un'edizione critica delle opere di Rabelais, e fino al 1932 ne uscirono cinque volumi che comprendevano i primi tre libri del romanzo (75). La pubblicazione si è interrotta lì, ma quest'edizione con il suo testo e il suo sistema di varianti, i suoi commenti numerosi e seri ha un eccezionale valore per ogni ricerca su Rabelais.

Fra i singoli lavori dei membri della Société citeremo soltanto i più importanti relativi a settori fondamentali degli studi su Rabelais. Bisogna in primo luogo menzionare il libro fondamentale sulla lingua di Rabelais, scritto da Lazare Sainéan, vicepresidente della Société: *La langue de Rabelais* (tomo I, 1922, e tomo II, 1923).

Un prezioso apporto nel campo degli studi sulle fonti e sul carattere dell'erudizione di Rabelais è stato dato dal libro di

Jean Plattard *L'ouvre de Rabelais* (sources, invention et composition). Plattard è stato anche il primo che ha tentato di tracciare una biografia scientifica sintetica del nostro autore nel libro *Vie de Rabelais* (1928) (76).

Sottolineiamo, nel campo dello studio testuale dell'opera rabelaisiana, il prezioso lavoro fatto da Jacques Boulenger (segretario della Société) e quello di Henri Clouzot nel campo della topografia. E' infine indispensabile segnalare per l'eccezionale valore della ricchezza del materiale e dei documenti forniti, il lavoro di Abel Lefranc, presidente della Société e le sue introduzioni ai tre libri pubblicati sotto la sua direzione.

Ritourneremo ancora su tutte le opere menzionate, nel corso del nostro studio, ma vogliamo ricordare ancora un altro libro di estrema importanza e cioè una monografia assai dettagliata su Rabelais fatta da Georges Lote, *La vie et l'ouvre de Francois Rabelais* (Paris 1938).

I lavori dei membri della Société e degli altri ricercatori contemporanei hanno grandemente facilitato una comprensione e uno studio filologico del testo di Rabelais; hanno permesso di raccogliere una documentazione vastissima per una più ampia e profonda comprensione della sua collocazione storica affinché si possano stabilire dei legami fra la sua opera, la realtà storica dei suoi tempi e la precedente produzione letteraria. Ma, ciò nonostante, tutto questo materiale, raccolto grazie al lavoro minuzioso degli specialisti, aspetta ancora una sintesi. Gli studi moderni su Rabelais non ci danno un ritratto complessivo dello scrittore. Gli studiosi di Rabelais sono di solito molto circospetti ed evitano minuziosamente qualsiasi sintesi di ampio respiro, ogni conclusione e generalizzazione che si spinga troppo oltre. Il solo libro che tende a fare una sintesi prudente, ma molto prudente, è quello di Plattard del 1910 (e in parte anche la monografia di Lote). A parte il prezioso materiale raccolto in questi due libri e alcune acute osservazioni (soprattutto di Plattard), tale sintesi non può essere considerata soddisfacente. Ci sembra persino inferiore al vecchio tentativo di sintesi fatto da Stapfer (1889) o al lavoro del tedesco Schneegans (1894).

Gli studi contemporanei, di stampo positivista, su Rabelais si limitano praticamente alla raccolta di materiale. E' un lavoro

senz'altro indispensabile e utile, ma le sue prospettive sono estremamente limitate a causa della mancanza di un metodo approfondito e di un punto di vista più ampio: la raccolta del materiale si limita al campo ristretto dei fatti biografici, dei semplici avvenimenti dell'epoca, delle fonti letterarie (soprattutto libresche); per quanto riguarda le fonti folcloriche, esse sono presentate in maniera superficiale e nella prospettiva comunemente ristretta dei generi folclorici, per cui il folclore comico in tutta la sua originalità e diversità rimane quasi completamente al di fuori dei limiti dello studio. Tutti questi documenti accuratamente raccolti per lo più non escono dal quadro della cultura ufficiale, mentre Rabelais nel suo insieme non s'inserisce affatto in questa cornice. Gli studiosi della scuola di Abel Lefranc considerano il riso come un fenomeno di second'ordine, senza alcun rapporto con la problematica seria che Rabelais ha voluto trattare: è soltanto un mezzo per ottenere popolarità fra le grandi masse, è soltanto una maschera protettiva. Il problema chiave della cultura comica popolare rimane non impostato anche nel settore specifico degli studi rabelaisiani.

La pubblicazione del libro dello storico Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>me</sup> siècle. La religion de Rabelais* (Paris 1942) (77), ha costituito un avvenimento molto importante nella storia degli studi rabelaisiani. Questo libro era diretto essenzialmente contro Abel Lefranc e la sua scuola. Febvre non tratta l'aspetto artistico del romanzo di Rabelais e neppure il settore delle fonti autobiografiche verso cui è indirizzata la produzione della scuola di Lefranc; egli si interessa soprattutto alla concezione che del mondo ha Rabelais ed al suo rapporto con la religione e il cattolicesimo.

Obbiettivo principale di Febvre è quello di interpretare Rabelais nel suo ambiente culturale e intellettuale, nei limiti delle possibilità offerte dalla sua epoca. Non sarebbe possibile, afferma Febvre, comprendere il XVI secolo isolando l'individuo dal «clima morale» e dall'«atmosfera intellettuale» dell'epoca. Compito fondamentale dello storico è stabilire come la gente del 1532 (anno di pubblicazione del primo libro) abbia potuto sentire e capire il Pantagruelle, e come essi - essi, non noi - non

abbiano potuto capirlo. E' necessario leggere il testo di Rabelais con gli occhi dei suoi contemporanei, degli uomini del XVI secolo, e non con gli occhi di quelli del XX secolo. Il peccato più grave per uno storico, secondo Febvre, è dar prova di anacronismo.

E' dal punto di vista di queste esigenze metodologiche, perfettamente giustificabili nell'insieme, che Febvre critica le affermazioni di Abel Lefranc, quando quest'ultimo sostiene che Rabelais nel suo romanzo fa propaganda a favore di un coerente ateismo razionalista. Basandosi su un'immensa e preziosa documentazione attinta dai diversi campi della cultura e del pensiero del XVI secolo, Febvre si sforza di dimostrare che a quell'epoca non esistevano né il terreno né le basi necessarie per un coerente ateismo razionalista, sia nella percezione che nella concezione (filosofica e scientifica) del mondo: esso non si poteva basare su nulla. Per avere un qualche peso sociale e un qualche significato politico, ogni negazione deve essere fondata. La negazione soggettiva e capricciosa, priva di ogni fondamento e sostegno (il semplice «Io nego») non ha alcun valore storico. Nel XVI secolo la filosofia come la scienza (che, infatti, non esisteva ancora) non fornivano dei sostegni tali da poter permettere di negare la religione. Un coerente ateismo razionalista era impossibile (78).

Febvre ha dedicato tutto il libro alla dimostrazione di questa tesi. Come abbiamo già detto, egli cita una quantità immensa di materiale dalle fonti più diverse, che ha un valore incontestabile e autonomo, cioè indipendente dalla tesi di Febvre. Alla luce di tale materiale conviene rivedere le numerose opinioni già formate sui diversi fenomeni culturali del XVI secolo. Il libro di Febvre permette comunque, in larga misura, di comprendere certi aspetti particolari della cultura del XVI secolo. Ma esso serve molto poco e sempre indirettamente a capire il romanzo di Rabelais come opera artistica, a capire la concezione e la percezione del mondo di Rabelais. Il pensiero artistico di Rabelais non ha a che vedere né con l'ateismo razionalista, né con la fede religiosa, sia essa cattolica, protestante o si richiami alla «religione di Cristo» cara a Erasmo. Il pensiero di Rabelais è molto più vasto, più profondo e più radicale. Gli è estranea qualsiasi serietà



unilaterale e qualsiasi dogmatismo. La concezione artistica del mondo di Rabelais non conosce né la negazione astratta e pura, né l'affermazione unilaterale. La tesi di Lefranc, così come quella contraria di Febvre, ci allontanano egualmente dalla giusta interpretazione della concezione artistica del mondo di Rabelais. E ci allontanano anche dalla giusta comprensione della cultura del XVI secolo in generale.

Febvre, come Abel Lefranc, ignora la cultura comica popolare del Medioevo e del Rinascimento. Per lui soltanto il piano serio ha diritto di cittadinanza nel pensiero e nella cultura. Nelle sue brillanti analisi dei diversi settori e delle diverse sfere della cultura del XVI secolo egli non oltrepassa mai i limiti della cultura ufficiale, ed è questo il motivo per cui nel romanzo di Rabelais riesce a cogliere e ad apprezzare solo ciò che può essere compreso e interpretato sul piano serio della cultura ufficiale, e di conseguenza, ciò che è sostanziale in Rabelais, nel vero Rabelais, rimane al di fuori della sua comprensione e valutazione.

Come abbiamo già notato, Febvre considera molto grave per uno storico ogni anacronismo e modernizzazione. Egli accusa giustamente di questo Abel Lefranc e gli altri studiosi di Rabelais. Ma ahimè! Anche lui cade nello stesso peccato quando affronta il problema del riso. Ascolta il riso rabelaisiano con le orecchie di un uomo del XX secolo, non come lo si ascoltava nel 1532. Ed è per questo motivo che non ha potuto leggere il Pantagruèle con gli occhi di un uomo del XVI secolo, cosa che è di estrema importanza per questo libro.

Febvre percepisce il riso di Rabelais e della sua epoca come un uomo del XX secolo e non coglie così l'essenziale, cioè che l'opera ha un carattere universale, esprime una concezione del mondo; non riesce a capire che sia possibile una concezione comica del mondo, un aspetto comico e nello stesso tempo universale della realtà. Cerca la concezione del mondo dell'autore soltanto nei brani dove Rabelais non ride, o più precisamente dove lui, Febvre, non sente questo riso, dove Rabelais sembra essere perfettamente serio. Là dove Rabelais ride, Febvre pensa che l'autore scherzi e che questi scherzi innocenti, come ogni scherzo, non rivelino affatto la vera concezione del mondo, poiché secondo lo storico essa non può essere che seria. Succede dunque che Febvre applichi al XVI

secolo l'interpretazione del riso e della sua funzione nella cultura e nella concezione del mondo tipica dell'epoca moderna, e soprattutto del XIX secolo; cade così in un evidente anacronismo e attua una modernizzazione. Racconta quale è stata la sua enorme sorpresa leggendo l'analisi del prologo del Pantagruelle fatta da Lefranc nella sua introduzione. Rimane, sembra, particolarmente colpito dalla conclusione a cui giunge Lefranc, che vede in Rabelais un protagonista cosciente di un coerente ateismo. Al fine di verificare tale sbalorditiva affermazione, egli dice: «Riprendiamo il nostro Rabelais con qualche inquietudine. Si apre il Pantagruel. Si ride. Non si pensa più al "crescendo" di empietà». Febvre non vi trova «niente di segreto, niente di temibile né di sacrilego». Non vi trova che «quelle vecchie battute clericali» già in uso prima di Rabelais. Questo è tutto ciò che Febvre percepisce nel prologo del Pantagruelle (79).

In questo caso appare molto chiaramente il modo che lo storico ha di porsi nei confronti degli scherzi di Rabelais: essi non provocano che riso: «si ride». Ma è proprio questo «si ride» che avrebbe bisogno di essere analizzato. Noi, uomini del XX secolo, ridiamo forse come ridevano Rabelais e i suoi lettori e contemporanei? Qual è la natura di questi «vecchi scherzi clericali»? E se dietro di essi non c'è la tendenza all'ateismo astratto che vi ritrova Lefranc, non è possibile che ci sia qualcosa d'altro, di molto più importante, profondo e concreto sul piano artistico (cioè l'aspetto comico del mondo)? Ma Febvre non si pone questi problemi. Ritiene che il riso sia sempre lo stesso, in tutte le epoche, e che uno scherzo non sia mai stato altro che uno scherzo. Per questa ragione egli applica la sua acuta analisi storica alle parti serie dell'opera di Rabelais (più precisamente a quelle che gli appaiono tali) e mette da parte il riso, elemento non storico e immutabile.

Febvre ignora l'aspetto comico del mondo che si è venuto a creare nel corso dei secoli e millenni nelle molteplici forme della cultura comica popolare (soprattutto in quelle dei riti e degli spettacoli). Analizzando certi «scherzi clericali» come *Sitio* («ho sete») e *Consummatum est* («tutto è compiuto») e altri (la cui audacia aveva scosso Lefranc), egli si limita a segnalare il loro carattere tradizionale e innocuo. Non si rende conto che vi si trovano particelle di un tutto immenso e unico:

la percezione popolare-carnevalesca del mondo, l'aspetto comico universale del mondo. Per cogliere tutto ciò egli avrebbe dovuto scoprire il senso storico di fenomeni secolari come la parodia sacra, il risus paschalis, tutta l'immensa letteratura comica del Medioevo e soprattutto le forme degli spettacoli e dei riti carnevaleschi. Ma Febvre non lo fa. La sua attenzione è concentrata soltanto sui fenomeni «seri» (secondo le idee del XIX secolo) della cultura e del pensiero. Per esempio, analizzando Erasmo e la sua influenza su Rabelais, egli tralascia l'Elogio della follia, il libro che ha più punti in comune con il mondo di Rabelais. Gli interessa soltanto l'Erasmo «serio». Alla tradizione degli scherzi clericali non dedica che un piccolo capitolo del suo libro: «Alcune facezie di uomini di chiesa» (80), in tutto quattro pagine su quattrocentocinquanta. Affronta di nuovo la questione del principio comico nella cultura del XVI secolo in un altro capitolo non molto lungo sui padri Menauld e Maillard che avevano utilizzato nelle loro prediche le «facezie di Rabelais» (81). In altre parti del libro è possibile trovare accenni brevi e non molto numerosi agli elementi comici della cultura del XVI secolo, ma trattati sempre in conformità con la concezione del riso nei secoli XIX e XX. Estremamente sintomatico è il fatto che in questo libro, dedicato al più carnevalesco fra gli scrittori mondiali, si trovi soltanto una volta la parola «carnevale» (nell'analisi della visita di Epistemone all'inferno).

In un solo brano del suo libro Febvre sembra propenso a riconoscere il carattere storico del riso, dichiarando che «l'ironia è figlia del tempo» (82). Ma tale argomento non è affatto sviluppato ed è usato solamente allo scopo di limitare l'elemento comico in Rabelais.

Febvre ritiene che nel romanzo di Rabelais ci siano molte più affermazioni serie dirette di quanto si possa pensare, e così spesso sente l'ironia là dove in realtà non esiste affatto. Riteniamo questo giudizio completamente erroneo. Nell'universo di Rabelais è possibile soltanto una serietà relativa. Anche quei brani che in un altro contesto o presi isolatamente avrebbero potuto essere considerati pienamente seri (Thélème, la lettera di Gargantua a Pantagruelle, il capitolo sulla morte degli eroi, ecc.) nel contesto rabelaisiano assumono un tono comico, si riflettono in essi le immagini comiche che li

circondano. L'aspetto comico è universale e si diffonde su tutto. Febvre non vede mai questa universalità, il valore del riso come concezione del mondo, la sua verità particolare. Per lui la verità può essere soltanto enunciata. Non riesce a cogliere il carattere ambivalente del riso.

Le affermazioni di Febvre sono erranee anche in una prospettiva storica più vasta. Nella letteratura mondiale del passato c'è molto più riso e ironia (forma di riso ridotto) di quanto le nostre orecchie siano capaci di intendere e percepire. La letteratura (ivi compresa anche la retorica) di alcune epoche (ellenismo, Medioevo) è letteralmente sommersa da varie forme di riso ridotto, alcune delle quali abbiamo già smesso di percepire. Perdiamo molto spesso il senso della parodia. Dobbiamo senz'altro rileggere ancora da capo, riascoltare con un altro registro la maggior parte delle opere della letteratura mondiale del passato. Ma per far ciò bisogna prima di tutto comprendere la particolarità del riso popolare dei tempi passati, la sua visione del mondo, il suo carattere universale, la sua ambivalenza, il suo legame con il periodo storico, ecc., cioè tutto ciò che il riso contemporaneo ha completamente perduto.

Il fatto che Febvre abbia ignorato la cultura comica popolare, gli toglie la possibilità di interpretare correttamente il Rinascimento e il XVI secolo francese. Lo storico non vede e non vuole vedere l'eccezionale libertà interiore, l'estrema adogmaticità del pensiero artistico dell'epoca e dà così un quadro unilaterale e falso della cultura del XVI secolo.

Il Rinascimento in genere, e il Rinascimento francese in particolare, è caratterizzato, in letteratura, soprattutto dal fatto che la cultura comica popolare nei suoi casi migliori si era elevata al livello della grande letteratura dell'epoca e l'aveva fecondata. Senza mettere in evidenza un fatto come questo non è possibile comprendere né la letteratura né la cultura dell'epoca. Va da sé comunque che l'estrema ricchezza, complessità e contraddittorietà dell'epoca non può ridursi soltanto a questo. Ma è proprio questo elemento, di eccezionale importanza, che non è stato ancora messo in luce e che influenza molto negativamente la comprensione di Rabelais.

In conclusione, non possiamo non essere d'accordo con il

giudizio che di Febvre dà Pierre Daix nell'articolo Constat de carence sur Rabelais:

[...] il libro di Lucien Febvre è l'ultimo tentativo, il più acuto di tutti quelli che sono stati fatti durante i quattrocento anni trascorsi dalla morte di Rabelais, di allontanare il popolo dalla sua opera. (83)

Soffermiamoci un attimo ora sul carattere degli studi rabelaisiani in Unione Sovietica.

Prima della rivoluzione gli storici della letteratura non si sono pressoché interessati alla figura di Rabelais. Non c'erano studiosi di Rabelais, e di conseguenza non esisteva un libro né una monografia a lui dedicati. Il solo apporto dei critici letterari russi su Rabelais è costituito dal lungo articolo di A.N. Veselovskij *Rable i ego roman* [Rabelais e il suo romanzo] (84) e dal piccolo opuscolo di Ju. Focht (privo di qualsiasi valore scientifico) (85).

Per l'epoca in cui venne scritto (1878), l'articolo di Veselovskij ebbe un incontestabile valore scientifico. In effetti esso apparve molto prima che apparissero in Francia degli studi specifici su Rabelais, e un quarto di secolo prima della fondazione della *Société des études rabelaisiennes*. Nell'articolo vi sono molte osservazioni precise ed originali sia sull'epoca di Rabelais che su singoli aspetti del suo romanzo; e alcune di esse sono state definitivamente adottate dagli specialisti in questo campo. Comunque, dal nostro punto di vista, l'interpretazione che Veselovskij dà del romanzo di Rabelais presenta molte inesattezze.

Nella sua spiegazione del carattere fondamentale dell'opera, della sua genesi e della sua evoluzione, Veselovskij mette in primo piano i momenti più strettamente congiunturali della politica di corte e dei diversi gruppi che rappresentavano le classi dominanti (nobiltà feudale, aristocrazia militare e alta borghesia); il ruolo del popolo e la sua posizione particolare non vengono affatto tenuti in considerazione. Così, l'ottimismo del primo periodo di Rabelais (fino all'ottobre del 1534) è spiegato da Veselovskij come fede ingenua nella vittoria dell'umanesimo in un momento in cui lo scrittore era molto

legato alla corte e aveva dei legami con i fautori della Riforma, mentre i cambiamenti della sua concezione e del tono negli ultimi libri del romanzo, sono spiegati con la sconfitta dell'umanesimo a causa del cambiamento della politica di corte e della contemporanea frattura fra Rabelais e i fautori della Riforma.

Sentimenti come la fede ingenua e la disillusione sono invece profondamente estranei alla forza potente del riso rabelaisiano, ed avvenimenti come i cambiamenti nella politica di corte e dei differenti gruppi all'interno delle classi dominanti, non hanno avuto per questo riso, pieno della saggezza millenaria di avvicendamenti-rinnovamenti, un significato più grande di quanto lo abbia una tempesta in un bicchiere d'acqua o l'incoronazione-detronizzazione dei buffoni durante i saturnali romani e i carnevali europei. L'ottimismo di Rabelais è l'ottimismo popolare; le speranze e le illusioni di ogni specie, legate alle possibilità limitate dell'epoca, sono soltanto le armoniche nel suo romanzo; Veselovskij li presenta come i toni principali, dimostrando di non aver colto la base popolare degli scritti di Rabelais.

Veselovskij non percepisce il carattere particolare, la natura rivoluzionaria del riso popolare che echeggia nell'opera di Rabelais. Ignora infatti quasi del tutto il riso del Medioevo e sottovaluta le tradizioni millenarie della cultura comica popolare. Veselovskij interpreta il riso di Rabelais come espressione della gioia di vivere primitiva, elementare, quasi animalesca «di un ragazzo di campagna messo in libertà» (86).

Veselovskij, come gli studiosi occidentali di Rabelais, non conosce, in realtà, che il Rabelais ufficiale. Analizza soltanto gli aspetti periferici dell'opera, che riflettono alcune tendenze del momento, come quelle del circolo umanistico di Margherita d'Angouleme, il movimento dei primi riformatori, ecc. L'opera di Rabelais invece ha alla base gli interessi, le speranze e i pensieri più radicali del popolo che non solidarizzava completamente con nessuno dei movimenti relativamente progressisti della nobiltà o della borghesia del periodo rinascimentale.

D'accordo con gli studiosi di Rabelais del XIX secolo, Veselovskij mette in primo piano l'episodio di Thélème considerandolo come la chiave di accesso alla concezione

dell'autore e a tutto il suo romanzo. Mentre tale episodio non è caratteristico né per la concezione, né per il sistema di immagini, né per lo stile di Rabelais. E' un episodio che, per quanto rifletta il momento utopico-popolare, è legato soprattutto alle correnti aristocratiche del Rinascimento: non è infatti l'utopia popolare della festa, bensì l'utopia umanistica della festa di corte, legata al circolo della principessa Margherita, piuttosto che alla pubblica piazza durante il carnevale. Sotto questo aspetto l'episodio di Thélème si distacca dal sistema di immagini e dallo stile di Rabelais.

La concezione di A.N. Veselovskij ha condizionato ampiamente, ancora oggi, il modo di interpretare Rabelais, sia nei nostri corsi universitari sia nei compendi di letteratura del Rinascimento.

La critica letteraria sovietica ha conservato tale opinione fino a prima della seconda guerra mondiale. Rabelais, uno dei primi scrittori realisti della letteratura mondiale, per molto tempo è stato quasi ignorato.

Tutto ciò che è stato pubblicato su di lui si riduce a un breve articolo di carattere informativo scritto da A.A. Smirnov per l'Enciclopedia letteraria, a un articolo dello stesso tipo di B.A. Kr-zevskij premesso alla seconda edizione di una traduzione ridotta del libro di Rabelais, all'articolo su Rabelais della Storia della letteratura francese (ed. a cura dell'Accademia delle Scienze dell'Urss), scritto da A.K. Dzivelegov, ma che non ha alcun fine di ricerca, e infine a due piccoli articoli originali: *Povest' slavnogo Gargantjuasa* [La storia del famoso Gargantua] di V.F. -si-smarev (87) e *Rable i gumanizm* [Rabelais e l'umanismo] di I.E. Vercman (88); questo è tutto. Non c'è stata alcuna monografia, alcun tentativo compiutamente svolto di rianalizzare l'eredità di Rabelais alla luce delle tesi e degli obiettivi della critica letteraria sovietica, soprattutto in relazione ai problemi della teoria e della storia del realismo e dell'arte popolare.

Dopo la seconda guerra mondiale la situazione è cambiata. Nel 1948 esce la prima monografia sovietica su Rabelais: *Francois Rabelais* di E.M. Evnina (Moskva 1948). E' un libro che ha delle qualità incontestabili. Non viene affatto trascurato il principio comico, fatto tipico, invece, dei ricercatori occidentali. Rabelais è da lei considerato soprattutto scrittore

comico. A dire il vero la Evnina lo definisce satirico, ma dà al riso satirico un senso molto ampio e a differenza di Schneegans e altri studiosi, include in questo riso elementi essenzialmente positivi: la gioia, l'allegria e l'esultanza. Secondo la Evnina, il riso rabelaisiano è a più facce e ambivalente (sebbene quest'ultimo termine non venga mai usato). Tale modo di intendere il riso rabelaisiano permette all'autrice di fare un'analisi dettagliata e interessante dei procedimenti originali del comico rabelaisiano. L'opera della Evnina è dunque un apporto prezioso alla critica sovietica su Rabelais nata di recente.

Nel periodo postbellico apparvero tutta una serie di opere divulgative: l'articolo di I.I. Anisimov, *Francois Rabelais in «Znamja», 5 (1953)*, pubblicato in occasione del 400° anniversario della morte dello scrittore, l'articolo di E.M. Gordeev *Velikij gumanist Rable [Il grande umanista Rabelais]* (nella raccolta *Srednie Veka [Medioevo] VII, Moskva 1955*), l'introduzione di S.D. Artamonov al *Gargantua e Pantagruelle*, tradotto da N.M. Ljubimov (1961) e il suo libro *Francois Rabelais (1964)*. E inoltre nel 1960 è apparso un opuscolo interessante e originale, nella concezione, di S.T. Vajman, *Chudo-zestvennyj metod Rable [Il metodo artistico di Rabelais]*.

Ma l'avvenimento più importante per gli studi rabelaisiani in Unione Sovietica è stata l'apparizione di un grande saggio di L. Pinskij, *Smech Rable [Il riso di Rabelais]*, nel suo libro *Realizm epochi Vozro-zdenja [Il realismo del Rinascimento]* (Moskva 1961, pp. 87-223) (89).

Contrariamente alla maggior parte dei critici, L. Pinskij considera il riso il principio organizzatore fondamentale dell'opera di Rabelais, la forma interiore, non esteriore della visione e della comprensione del mondo rabelaisiano. Non separa il riso né dalla concezione del mondo dello scrittore né dal contenuto ideologico del romanzo. Da questo punto di vista Pinskij passa in rassegna criticamente le varie interpretazioni e giudizi che di Rabelais sono stati dati nel corso dei secoli. Ed ecco le conclusioni a cui giunge:

Da questa rapida rassegna dell'evoluzione dei giudizi che nel corso dei secoli sono stati dati su Rabelais non è difficile notare che il più delle volte è stato utile, al fine di



comprendere la sua opera, non separare il significato del riso e il principio comico delle idee liberali e progressiste, dal contenuto del Gargantua e Pantagruel. Soltanto così si è manifestato un nuovo aspetto della sua creazione, molto importante per la vita. Nel corso dei secoli Rabelais è apparso agli occhi del suo auditorio come un genio comico (p. 118).

Anche noi concordiamo con tale giudizio.

Pinskij nega in modo assolutamente conseguente anche il carattere satirico del riso di Rabelais. Egli non è satirico nell'accezione comune del termine. Il suo riso non è diretto contro i fenomeni puramente negativi della realtà. Soltanto alcuni personaggi ed episodi di secondo piano degli ultimi libri del romanzo hanno un carattere satirico. In rapporto invece alle immagini dominanti del romanzo, il suo riso è profondamente positivo. Ecco cosa dice Pinskij a proposito:

Tutto ciò nel suo insieme non è né satira nel senso preciso del termine, né indignazione contro un vizio o rivolta contro il male nella vita sociale e culturale. La compagnia di Pantagruel, e soprattutto fra' Giovanni e Panurge, non sono affatto satirici, sono invece i portavoce principali del comico. La comicità delle libere espressioni della natura dominata dai sensi, come per esempio la fame smisurata di fra' Giovanni, la sensualità di Panurge, l'indecenza del giovane Gargantua, non devono suscitare l'indignazione del lettore.

La lingua e tutta la figura del narratore Alcofribas Nasier, uno dei membri del gruppo dei pantagruelisti, escludono del tutto che possa esserci un tono satirico in rapporto a Panurge. E' piuttosto un amico caro, il secondo io del narratore e nello stesso tempo del personaggio principale. Panurge deve divertire, far ridere, sorprendere e nello stesso tempo istruire in un certo senso l'auditorio rabelaisiano, ma non deve scandalizzare (p. 188).

Pinskij mette in luce il carattere conoscitivo del riso di Rabelais e il suo legame diretto con la verità. Il riso purifica la coscienza dalla serietà menzognera, dal dogmatismo, da ogni stato emozionale che la oscura. Riportiamo il giudizio corrispondente dello stesso Pinskij. Commentando i versi introduttivi al Pantagruel dice:

Nel Pantagruel il riso è tema e argomentazione nello stesso tempo. Bisogna restituire al lettore quella capacità che il

dolore gli ha tolto, la capacità di ridere. Deve ritornare allo stadio normale della natura umana affinché la verità gli si possa rivelare tutta.

Cent'anni più tardi per Spinoza il cammino verso la libertà passa attraverso la liberazione da ogni stato emotivo di pena e di gioia.

Il suo motto era: non piangere, né ridere, ma apprendere. Per Rabelais, pensatore del Rinascimento, il riso è una liberazione dagli stati emotivi che oscurano la conoscenza della vita. Il riso testimonia una visione interiore chiara e ne fa dono. Il senso del comico e la ragione sono due attributi della natura umana. La stessa verità, sorridendo, si apre all'uomo quando egli si trova in uno stato di felicità spensierata, quello comico appunto (p. 174).

Il riconoscimento dell'ambivalenza del riso rabelaisiano ci sembra molto importante. In un altro brano del suo saggio (p. 181) Pinskij si esprime in questi termini:

Uno dei tratti più sorprendenti del riso di Rabelais è la plurivocità del tono, il complesso rapporto con l'oggetto comico. La burla franca e l'apologia, la sconsecrazione e l'ammirazione, l'ironia e i ditirambi si legano insieme.

E in un altro ancora (p. 183):

Il riso di Rabelais è negativo e affermativo nello stesso tempo: ma, più esattamente, come tutta la compagnia dei pantagruelisti «assetati», è un riso «che cerca» e «dà speranza». L'entusiasmo senza limiti davanti alla conoscenza cede il passo all'ironia e viceversa. Lo stesso tono di questo riso indica che i due principi contraddittori sono nello stesso tempo compatibili perfino dal punto di vista della forma.

Nello stesso saggio Pinskij mette in evidenza le fonti principali del riso in Rabelais. Non lo interessano i procedimenti formali ed esteriori del comico, ma soprattutto le sue fonti nell'esistenza, e in particolare nel senso comico dell'esistenza. Il critico considera come fonte principale del riso «il movimento della vita stessa», cioè il divenire, l'avvicendamento, la gaia relatività dell'esistenza.

Ecco ciò che egli afferma in proposito:

Alla base dell'effetto comico in Rabelais sta il senso della relatività universale, del piccolo e del grande, del sublime e dell'infimo, del fiabesco e del reale, del fisico e dello spirituale; il senso della nascita, della crescita, dello sviluppo, del declino, della scomparsa, dell'alternanza delle forme della natura eternamente viva.

Altra fonte del comico, indissolubilmente legata alla prima è, secondo Pinskij, l'inebriante gioia di vivere che anima la natura umana. Riportiamo il passo per esteso:

Nel prologo al quarto libro, il pantagruelismo è definito come «la profonda e indistruttibile gioia di vivere, di fronte a cui tutto ciò che avviene è senza potere» (90). Nell'opera di Rabelais la fonte del comico non è soltanto la debolezza di tutto ciò che è transitorio, incapace di trattenere il movimento della vita (poiché irrimediabilmente «tutte le cose muovono al loro fine», come proclama l'epitaffio sul tempio della Diva Bottiglia), non è soltanto il corso del tempo e il movimento storico della società, la legge «dell'alternanza» di regimi e imperi. Una fonte non meno importante del comico è la «profonda e indistruttibile gioia di vivere» della natura umana, la possibilità di innalzarsi su ciò che è temporaneo e capace di coglierlo come qualcosa di provvisorio e passeggero (p. 147).

Queste, secondo Pinskij, le fonti principali del comico in Rabelais. Dai giudizi riportati appare chiaramente quanto profondamente il critico abbia compreso il vero legame del riso con il tempo e l'alternanza temporale. E anche in altri brani sottolinea tale legame.

In tale contesto abbiamo preso in esame soltanto gli elementi più importanti della concezione del riso di Rabelais, sviluppati in maniera dettagliata e argomentata nel saggio di Pinskij, il quale, su tale base, fornisce delle analisi approfondite e puntuali dei grandi episodi del libro di Rabelais e dei suoi personaggi principali (Gargantua, Pantagruel, fra' Giovanni e Panurge). Particolarmente interessante e profonda è l'analisi di quest'ultimo personaggio.

Pinskij giustamente apprezza il grande significato di questa figura (come quella del Falstaff di Shakespeare), indispensabile per comprendere la concezione rinascimentale del mondo.

Il critico comunque non esamina la storia del riso e della cultura comica popolare, non si accosta, in particolare, alle fonti medievali di Rabelais. Il suo metodo (nel saggio in questione) è essenzialmente sincronico. Segnala nondimeno (p. 205) il carattere carnevalesco del riso rabelaisiano.

Questo rapido sguardo alla situazione degli studi su Rabelais in Urss, ci ha permesso di constatare che, a differenza dei ricercatori occidentali contemporanei, i nostri critici non separano il punto di vista artistico di Rabelais dal suo riso, ma prima di tutto si sforzano di comprenderne correttamente l'originalità.

Vorremmo comunque a mo' di conclusione dire qualcosa sulla traduzione di N.M. Ljubimov. La sua pubblicazione è stato un avvenimento di grande importanza. Si può dire che il lettore russo ha letto per la prima volta Rabelais e per la prima volta ha sentito il suo riso. Per quanto le prime traduzioni di Rabelais in russo risalgano al XVIII secolo, esse non erano altro che traduzioni di estratti isolati e nessun traduttore era mai riuscito a rendere l'originalità e la ricchezza del suo stile. Il compito sembrava di eccezionale difficoltà. Si era arrivati persino a dichiarare che Rabelais era intraducibile (tale idea era sostenuta da Veselovskij). E' questa la ragione per cui, fra tutti i classici della letteratura mondiale, Rabelais è stato il solo che non è entrato nella cultura russa e non è stato assimilato (così come lo furono Shakespeare, Cervantes, ecc.). Ed è un'enorme lacuna poiché con Rabelais si apriva l'immenso universo della cultura comica popolare. Soltanto ora, grazie all'ottima traduzione di Ljubimov molto vicina all'originale, si può dire che Rabelais si sia messo a parlare in russo, a parlare con tutta la familiarità e la disinvoltura inimitabili che gli sono proprie, con tutta la sua verve comica inesauribile e profonda. E l'importanza di questo avvenimento difficilmente può essere sottovalutata.

**NOTE:**

(1) La storia postuma di Rabelais, cioè la storia della sua comprensione, interpretazione e della sua influenza nel corso dei secoli, alla prova dei fatti, è stata ben analizzata. Oltre a una lunga serie di pubblicazioni molto valide nella «Revue des études rabelaisiennes» (1903-13) e nella «Revue du seizième siècle» (dal 1913 al 1932), a questa storia sono stati dedicati due studi specifici: Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les ages*, Le Divan, Paris 1923; Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais (interprètes, lecteurs et imitateurs)*, J. Gamber, Paris 1930. Qui, s'intende, sono raccolti anche i giudizi dei contemporanei su Rabelais.

(2) ESTIENNE PASQUIER, *Lettres*, libro II, in Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais cit.*, p. 100.

(3) La satira è stata ripubblicata a cura di Frank, Oppeln 1884, ed è conforme all'edizione originale del 1594.

(4) [Si traduce con questo termine l'espressione russa *chudo-zestvennaja literatura*, che sta ad indicare ciò che noi usualmente chiamiamo letteratura. Il termine russo *literatura*, senza alcun attributo, è polisemico].

(5) Ecco il titolo completo: Béroalde de VERVILLE, *Le Moyen de parvenir, ouvres contenant la raison de ce qui a été, est et sera*, ed. critica con varianti e lessico, 2 voll., Charles Royer, Paris 1876.

(6) Ci è pervenuta, ad esempio, una curiosa descrizione di una festa grottesca (di tipo carnevalesco) a Rouen nel 1514. Qui, in testa a una processione, che faceva la parodia del funerale, venne portato un vessillo con l'anagramma del nome di Rabelais, e poi al momento del banchetto, uno dei invitati in abito da monaco lesse da un pulpito la *Chronique de Gargantua* al posto della Bibbia (cfr. BOULENGER, *Rabelais à travers les ages cit.*, p. 17, e Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais cit.*, p. 20).

(7) [La prima edizione di quest'opera uscì nel 1575 con il titolo

*Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtschrift*].

(8) DEDEKIND, *Grobianus et grobiana libri tres*, 1a ed. 1549, 2a 1552. Il libro di Dedekind è stato tradotto in tedesco da Kaspar Scheidt, allievo e parente di Fischart.

(9) Diciamo «in una certa misura» perché nella traduzione del romanzo di Rabelais Fischart non è stato

grobianista fino in fondo.

Un giudizio molto forte ma giusto sulla letteratura grobianista del XVI secolo lo ha dato K. Marx. [Cfr. K. MARX, *La critica moraleggiante e la morale criticante* in K. Marx e F. ENGELS, *Opere*, vol. VI, Editori Riuniti, Roma 1973, pp. 330-359].

(10) Essais III X. Questo brano risale al 1580.

(11) Ecco, per esempio, il titolo di uno dei libri più interessanti del XVI secolo, scritto da BONAVENTURE des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis*.

(12) Essais I XXXVIII.

(13) Nel XVI secolo l'epiteto plaisant era dato a tutte le opere letterarie in generale, indipendentemente dal loro genere. L'opera che per il XVI secolo rimase più autorevole e influente fu il *Roman de la Rose*. Nel 1527 Clément Marot pubblicò un'edizione un po' più moderna (dal punto di vista linguistico) di questo grande capolavoro della letteratura mondiale, e nella prefazione a mo' di raccomandazione, scrisse: «Ecco il divertente libro del Rommant de la Rose».

(14) In particolare il sesto libro di *De morbis passim grassantibus* che anche Rabelais ricorda nei suddetti prologhi.

(15) ARISTOTELE, *De anima* III X.

(16) [«Meglio è di risa che di pianti scrivere, Ché rider soprattutto è cosa umana» (*Gargantua e Pantagruel*, cit., p. 5)].

(17) [«Dio, che al servizio dell'uomo il mondo ha messo, all'uomo solo, il riso ha concesso per rallegrarsi, e non alla bestia che né ragione e né spirito ha in testa»].

(18) [LUCIANO, *Diogene e Polluce*, in *Dialoghi*, trad. it. a cura di Vincenzo Longo, Utet, Torino 1976, I, p. 329].

(19) [Caronte, Ermete e diversi morti, in LUCIANO, *Dialoghi* cit., X, p. 357].

(20) [Caronte e Menippo, *ibid.*, XXII, p. 399].

(21) Reich dà un'ampia documentazione sull'antica libertà tradizionale della ridicolizzazione, in particolare la libertà del riso nei mimi. Egli cita un brano dai *Tristia* di Ovidio, dove quest'ultimo cerca di giustificare i suoi versi frivoli rifacendosi alla tradizionale libertà del mimo e alla sua oscenità autorizzata. Cita Marziale che, negli *Epigrammi*, giustifica agli occhi dell'imperatore la sua libertà di parola

dicendo che durante i trionfi era possibile prendere in giro imperatori e capitani. Reich analizza un'interessante apologia del mimo, fatta nel VI secolo dal retore Clorizio, sotto molti aspetti parallela all'apologia del riso nel periodo rinascimentale. Difendendo i mimi, Clorizio dovette per prima cosa difendere il riso. Egli prende in esame l'accusa dei cristiani, secondo la quale il riso suscitato dai mimi sarebbe di ispirazione diabolica. Egli afferma che l'uomo si distingue dagli animali per la sua capacità di parlare e di ridere. Gli dei di Omero ridevano, e Afrodite «sorrideva dolcemente». L'austero Licurgo aveva fatto erigere una statua al riso. Il riso è un regalo degli dei. Clorizio cita un caso di guarigione di un malato con l'aiuto di un mimo, che lo aveva indotto a ridere. Questa apologia fatta da Clorizio ricorda molto la difesa del riso del XVI secolo e in particolare quella fatta da Rabelais. Sottolineiamo il carattere universale della concezione del riso: distingue l'uomo dall'animale, la sua origine è divina, ed infine esso è legato alla medicina, alla guarigione dei malati (cfr. REICH, *Der Mimus* cit., pp. 52-55, 182 sgg., 207 sgg.).

(22) L'idea della forza creatrice del riso era anche quella dei primordi dell'antichità. In un papiro egiziano di alchimia del III secolo d.C., conservato a Leida, la creazione del mondo è attribuita al riso divino: «Appena Dio rise, nacquero sette Dei che governarono il mondo [...]. Appena scoppiò a ridere, apparve la luce [...] scoppiò a ridere per la seconda volta e apparve l'acqua [...]. Al settimo giorno di riso apparve l'anima» (Cfr. S. REINACH, *Le rire rituel, in Cultes, mythes et religions*, Paris 1908, tomo IV, pp. 112-13).

(23) Cfr. REICH, *Der Mimus* cit., pp. 116 sgg.

(24) E' interessante la storia dei «tropi»; il loro tono gioioso ed allegro ha permesso di sviluppare, a partire da tali elementi, il dramma religioso (cfr. Léon Gautier, *Histoire de la poésie liturgique*, I: *Les tropes*, Paris 1886; cfr. anche Y.P. Jacobsen, *Essai sur les origines de la comédie en France au Moyen age*, Paris 1910).

(25) Sulla festa dei folli, cfr. F. BOURQUELOT, *L'office de la fete des fous*, Sens 1856; H. VILLETARD, *Office de Pierre de Corbeil*, Paris 1907 e ID., *Remarques sur le fete des fous*, Paris 1911.

(26) Questa apologia si trova nella circolare della facoltà

di teologia di Parigi del 12 marzo 1444, che condanna la festa dei folli e rifiuta le argomentazioni portate dai suoi difensori.

(27) Nel XVI secolo furono pubblicate raccolte di documenti di questa società.

(28) Nella letteratura russa si trovano delle allusioni alla vitalità del personaggio dell'asino nel senso in cui ne stiamo parlando. Così il «ragliare di un asino» ridà vita in Svizzera al principe My-skin, lo unisce all'esterno e alla vita (Idiot [L'idiota] di Dostoevskij); e l'asino e il «grido dell'asino» è una delle immagini principali del poema di Blok Solov'inyi sad (Il giardino degli usignoli).

(29) A proposito del «riso pasquale» cfr. J.P. SCHMIDT, *De risu paschalis*, Rostock 1847 e S. REINACH, *Rire pascal*, in ID., *Le rire rituel* cit., pp. 127-29. Il riso pasquale e il riso natalizio sono legati alla tradizione dei saturnali romani.

(30) Non si trattava di golosità e ubriachezza abituali, ma esse assumevano in questo caso un significato simbolico utopico di «gran festino» (pir na vec' mir), celebrazione dell'abbondanza materiale, della nascita e del rinnovamento.

(31) Cfr. EBELING, *Flogels Geschichte* cit., p. 254.

(32) Di questo ciclo di leggende parleremo in seguito. Ricordiamo comunque che l'«inferno» era uno degli attributi indispensabili del carnevale.

(33) Il carnevale, con il suo complesso sistema di immagini, era l'espressione più completa e più pura della cultura comica popolare.

(34) Alla parodia sacra, oltre ad alcuni capitoli all'interno di opere di carattere generale sulla storia della letteratura medievale (Manitius, Ebert, Curtius), sono stati dedicati tre lavori particolari: F. NOVATI, *La parodia sacra nelle letterature moderne*, in *Studi critici e letterari*, Torino 1889; EERO ILVOONEN, *Parodies de thèmes pieux dans la poésie frangaise du Moyen age*, Helsingfors 1914; PAUL LEHMANN, *Die Parodie im Mittelalter*, Munchen 1922. Queste tre opere si completano a vicenda. La più esauriente è quella di Novati, che abbraccia il campo della parodia sacra (il suo lavoro ha conservato fino ad oggi la sua attualità e rimane fondamentale); Ilvoonen fornisce soltanto dei testi critici della parodia francese mista (mescolanza di lingua latina e francese, fenomeno questo assai diffuso nella letteratura parodica); egli



premette ai testi che pubblica un'introduzione sulla parodia del Medioevo e alcuni commenti. Lehmann ha scritto un'introduzione importante alla parodia sacra, ma si limita soltanto alla parodia latina. I tre autori considerano la parodia del Medioevo come fenomeno isolato e specifico, e per questa ragione non riescono a cogliere il legame profondo con il mondo prodigioso della cultura comica popolare.

(35) Cfr. l'analisi della *Coena Cypriani* in Novati, *La parodia sacra cit.*, pp. 226 sgg., e in LEHMANN, *Die Parodie cit.*, pp. 25 sgg.; Strecher ha curato un'edizione critica del testo (*Monumenta Germaniae Poetae*, IV, p. 857).

(36) Ad esempio Ilvonen riporta nel suo libro sei parodie del *Pater Noster*, due del *Credo* e una dell'*Ave Maria*.

(37) Il loro numero è alto. La parodia dei diversi momenti del culto e del rito è un fenomeno assai diffuso nelle forme dell'*epos* comico degli animali. Al riguardo è particolarmente ricco lo *Speculum stultorum* di Nigellus Wirecker. Racconta la storia dell'asino Brunellus, che va a Salerno per sbarazzarsi della coda ingombrante; studia teologia e diritto a Parigi, si fa monaco e fonda un ordine religioso. Sulla strada per Roma viene catturato dal suo vecchio padrone. Ritroviamo nel testo molte parodie di epitaffi, ricette, benedizioni, preghiere, regole monacali, ecc.

(38) Lehmann (*Die Parodie cit.*) dà numerosi esempi di giochi con le desinenze, alle pagine 75-80 e 155-56 (*Grammatica erotica*).

(39) Anche Pu-skin dà una caratterizzazione dei suoi confratelli russi: «Voi siete giovani monaci, scapestrati e temerari».

(40) Nell'edizione del 1542 Rabelais, per ragioni di prudenza, censurò i primi due libri del romanzo: eliminò così tutte le allusioni contro la Sorbona, ma non gli venne in mente di eliminare *Sitio* e altri travestimenti analoghi, tanto erano vivi ancora nella sua epoca i diritti carnevaleschi e le libertà del riso.

(41) [«Quelli dei quali si trova scritto: *Ne reminiscaris*». (*Gargantua e Pantagruel* cit., p. 179)].

(42) Molto spesso nel XVI secolo l'ambiente protestante si levava contro l'utilizzazione, a fini comici e abbassanti, dei testi sacri nel discorso corrente. Henri Estienne,

contemporaneo di Rabelais, nella sua *Apologie pour Hérodoté*, critica aspramente questa costante profanazione della parola sacra, così in uso in quel periodo durante le bevute. E fa anche molti esempi. Così, vuotando un bicchierino, si pronunciano di solito le parole del salmo della penitenza: «Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis». I testi sacri sono usati anche dalle persone affette da malattie veneree per caratterizzare le loro malattie e la loro sudorazione (Cfr. H. ESTIENNE, *Apologie pour Hérodoté*, 1566, I 16).

(43) In verità, tali fenomeni sono a volte la manifestazione della limitatezza tipica degli inizi della cultura borghese, e si assiste allora a un imbastardimento e a una certa degenerazione del principio materiale-corporeo.

(44) La letteratura delle conversazioni libere (in cui dominavano i temi materiali-corporei) era molto diffusa nella seconda metà del XVI secolo: discorsi conviviali, di festa, da tempo libero. A questo proposito cfr. Noel Du Fail, *Propos rustiques et facétieux*, 1547 e *Contes et nouveaux discours d'Entrepel*, 1585; JACQUES TAHUREAU, *Dialogues*, 1562; NICOLAS de Cholières, *Matinées*, 1585 e *Les après-dînées*; Guillaume Bouchet, *Serées*, 1584-97, ecc. E' necessario includere qui anche *Le Moyen de parvenir* di Béroalde de Verville di cui abbiamo già parlato. Tutte queste opere si riagganciano a un tipo particolare di dialogo carnevalesco e riflettono tutte più o meno l'influenza di Rabelais.

(45) Herzen ha espresso dei pensieri molto profondi sulla funzione del riso nella storia della cultura (sebbene egli non conoscesse il Medioevo comico): «Il riso ha in sé qualcosa di rivoluzionario [...]».

Il riso di Voltaire ha fatto più distruzione del pianto di Rousseau» (A.I. Herzen, *So-cinenija*, voll. 9, Moskva 1956, tomo III, p. 92), e in un altro brano: «Il riso non è affatto una cosa frivola e non abbiamo intenzione di rinunciarvi. Nel mondo antico ridevano a crepapelle sull'Olimpo e sulla terra, ascoltando Aristofane e le sue commedie, e ridevano a crepapelle fino ai tempi di Luciano. Dal IV secolo gli uomini hanno smesso di ridere. Ecco che si è cominciato a piangere e pesanti catene si sono abbattute sullo spirito con lamenti e rimorsi di coscienza. Soltanto quando la febbre della barbarie

ha cominciato a dileguarsi, la gente ha ricominciato a ridere. Sarebbe estremamente interessante scrivere la storia del riso. Nessuno ride in chiesa, a palazzo reale, davanti a un funzionario ministeriale, a un commissario di polizia del distretto, a un intendente tedesco. I servi della gleba non avevano il diritto di sorridere in presenza dei latifondisti. Ride soltanto chi appartiene alla stessa casta. Se alla gente di rango inferiore fosse permesso di ridere davanti a quella di rango superiore, o se essa non si trattenesse dal ridere, ecco che allora si potrebbe dire addio al servilismo davanti all'uniforme. Far ridere davanti al re Api, significherebbe fare di un animale sacro un volgare toro» (A.I. HERZEN, *Ob iskusstve, Iskusstvo*, Moskva 1954, p. 223).

(46) Cfr. A.N. Veselovskij, *Izbrannye stat'i*, Goslitizdat, Leningrad 1939, pp. 441-42.

(47) In tale giudizio traspare la tendenza moralizzante borghese (nello spirito del tardo grobianesimo) e nello stesso tempo il desiderio di neutralizzare la parodia.

(48) Recentemente è stato pubblicato un libro estremamente interessante, *Neizvestnyj pamjatnik kni-znogo iskusstva. Opyt vosstanovlenija francuzskogo legendarija XIII veka* (Monumento anonimo dell'arte del libro. Un'esperienza di ricostruzione della tradizione leggendaria francese del XIII secolo), Moskva-Leningrad 1963. Il libro è stato pubblicato a cura di V.S. Ljublinskij che ha diretto la ricostruzione di un monumento letterario, un libro di leggende francesi del XIII secolo, le cui pagine possono servire da illustrazioni eccezionalmente chiare e complete a ciò che abbiamo detto (cfr. la splendida analisi di V.S. Ljublinskij alle pp. 63-73).

(49) Le royaume de la Basoche era una società che si occupava della messa in scena delle moralità. Era formata dai segretari degli avvocati parlamentari e aveva ricevuto da Filippo il Bello i suoi privilegi. In seguito, i Basochiens misero a punto una forma particolare di spettacolo, le parades che utilizzavano ampiamente i diritti del riso alla libertà e alla oscenità. I Basochiens fecero anche delle parodie dei testi sacri e dei sermons joyeux, per esempio sermoni comici. Per la sua attività Le royaume de la Basoche fu soggetta a frequenti persecuzioni e repressioni. Nel 1547 la società venne definitivamente sciolta.

La società degli Enfants sans souci metteva in scena delle soties. Il capo di questa società si chiamava Prince des sots.

(50) Commediografi come Aristofane, Plauto e Terenzio non hanno avuto grande influenza. E' diventato luogo comune il voler paragonare Rabelais ad Aristofane. Una certa comunanza si rileva nei procedimenti comici. Ma ciò non può trovare spiegazione soltanto a livello di influenza. E' chiaro che Rabelais conosceva Aristofane: fra gli undici volumi della biblioteca di Rabelais, arrivati fino a noi e recanti degli ex libris, c'era anche una traduzione latina di Aristofane, ma nel romanzo molto poche sono le tracce di una sua influenza. La leggera somiglianza dei procedimenti comici (che non è il caso di sopravvalutare) si spiega con l'affinità delle fonti folcloriche e carnevalesche. Rabelais conosceva alla perfezione l'unico dramma satirico di Euripide che si è conservato (Il Ciclope); lo cita due volte nel romanzo ed è certamente questo libro che esercita una notevole influenza su di lui.

(51) Nel libro *L'ouvre de Rabelais (sources, invention et composition)*, del 1910, J. Plattard mette in luce alla perfezione il carattere dell'erudizione classica di Rabelais e della sua epoca, i gusti e le preferenze nella scelta delle fonti antiche. L'opera di P. VILLEY, *Sources et évolution des Essais de Montaigne*, Paris 1908, potrebbe essergli di complemento. Già la *Pléiade* apporta qualche modifica nella scelta dell'eredità classica, preparando il XVII secolo che si orienta in maniera determinante e netta sull'antichità «classica».

(52) *Rannij bur-zuaznyj realizm* (Il primo realismo borghese), miscellanea a cura di N.Ja. Berkovskij, Leningrad 1936, p. 162.

(53) E. DOUMERQUE, *Jean Calvin, les hommes et les choses de son temps*, voll. 7, Lausanne-Paris 1899-1927, tomo I, p. 121.

(54) Cfr. J. BOULENGER, *Rabelais à travers les ages* cit., p. 34. Cfr. anche l'articolo di H. Clouzot, *Ballets de Rabelais au XVII.me siècle*, in «*Revue des études rabelaisiennes*», tomo V, p. 90.

(55) Anche recentemente in Francia si sono avute delle opere comiche ispirate a Rabelais: *Panurge* di Massenet (1913), *Gargantua* di Mariotte (presentato all'Opéra-Comique nel 1935).

(56) Tali studi si sono tradotti (in una certa misura) nella scena della mascherata della seconda parte del Faust.

(57) Nel XVI secolo ne parlano Estienne Pasquier e Henri Estienne.

(58) Nel *Recueil de quelques vers burlesques* (1648), in *La foire Saint-Germain*. La descrizione della fiera di Saint-Germain e dei suoi divertimenti carnevaleschi è stata data a sua volta anche da Sorel nel suo romanzo incompiuto *Polyandre, histoire comique*, 1648.

(59) [«Non si perdona a Marot e a Rabelais di aver seminato rifiuti nei loro scritti: avevano ambedue abbastanza genio e naturalezza da poterne fare a meno, anche nei confronti dei lettori che cercano più il riso che un giudizio morale. Ma soprattutto Rabelais è incomprensibile; il suo libro è un enigma, checché se ne dica, insolubile; è una chimera, è il volto di una bella donna con i piedi e una coda di serpente o di qualsiasi altra bestia più deforme; è un insieme di morale raffinata e di sordida corruzione. Là dove è cattivo, oltrepassa di gran lunga il peggio, è un fascino da gentaglia; là dove è buono, arriva ad esser squisito ed eccellente e può diventare uno fra i cibi più delicati»].

(60) L'autenticità della *Briefve déclaration* sembra quasi del tutto accertata.

(61) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 8].

(62) Ecco il titolo completo: *Le Rabelais moderne, ou ses ouvres mises à la portée de la plupart des lecteurs* (8 voll.).

(63) Ma, naturalmente, anche adesso si cerca di decifrare in vario modo il romanzo di Rabelais, considerandolo un criptogramma originale.

(64) Chiariremo nel VI capitolo la funzione particolare e il significato di questo episodio.

(65) *Lettres philosophiques*, vol. II, Lanson 1734, pp. 135 sgg.

(66) Dopo il 1759, anno in cui rilesse il Gargantua, Voltaire sembra più ben disposto, ma la sua opinione generale cambia di poco: stima Rabelais soprattutto e quasi esclusivamente per il suo anticlericalismo.

(67) Nel XIX secolo George Sand aveva pensato di pubblicare un Rabelais «ripulito», ma non portò mai a termine tale progetto. Un rifacimento di Rabelais per i giovani è

apparso per la prima volta nel 1888.

(68) [F. ENGELS, *Anti-Duhring*, in MARX-ENGELS, *Opere cit.*, vol. XXV, 1974, p. 15].

(69) In verità Rabelais capì benissimo quanto fosse relativo anche tale carattere progressista.

(70) Nell'epoca moderna (soprattutto dopo il romanticismo) la forma più diffusa di riso ridotto è l'ironia. Uno scrittore svizzero ha dedicato al problema dell'ironia un'opera molto interessante: BEDA ALLEMANN, *Ironie und Dichtung*, 1956. Egli analizza il concetto e le forme dell'ironia in Schlegel, Novalis, Solger, Kierkegaard, Nietzsche, Thomas Mann e Musil. Le analisi di Allemann si distinguono per profondità e finezza, malgrado che l'autore consideri l'ironia come un fenomeno puramente letterario e non mette in luce il suo legame con la cultura comica popolare.

(71) Ricordiamo a tale proposito l'analisi di A. DIETERICH in *Pulcinella cit.*

(72) Il Mozart di Pu-skin ammette il riso e la parodia, mentre l'arcigno agelasta Salieri non li comprende e li teme. Ecco il dialogo fra i due, dopo aver ascoltato suonare il violinista cieco: «Salieri: E puoi ridere? MOZART: Ah, mio Salieri! è forse Possibile anche tu non rida? SALIERI: Io no. Non rido, io, quando un imbianchino vile Di Raffaello una Madonna imbratta, O quando qualche indegno menestrello Con parodia diffama l'Alighieri [...]»

[A. Pu-skin, *Mozart e Salieri in Teatro e favole*, trad. it. di Tommaso Landolfi, Einaudi, Torino 1961, pp. 151-52].

(73) Non poniamo in questo contesto il problema del romanticismo in tutta la sua complessità. Ciò che ci interessa vedere è soltanto ciò che lo ha spinto a scoprire e comprendere (anche se parzialmente) Rabelais e, in generale, il grottesco.

(74) In queste epoche di mutamento, la cultura popolare con la sua concezione dell'incompiutezza dell'esistenza e del tempo gioioso, esercita una forte influenza sulla maggior parte della grande letteratura, così come appare chiaramente nell'epoca del Rinascimento.

(75) *ouvrès de Francois Rabelais, édition critique publiée par Abel Lefranc (professeur au Collège de France), Jacques Boulenger, Henri Clouzot, Paul Dorneaux, Jean Plattard et Lazare Sainéan, I vol. 1912,*

V vol. 1931.

(76) Ecco i principali studi biografici su periodi specifici della vita di Rabelais: DUBOUCHET, *Rabelais à Montpellier*, 1887; A.

HEULHARD, *Rabelais, ses voyages en Italie et son exil à Metz*, 1891;

A. BERTRAND, *Rabelais à Lyon*, 1894; J. PLATTARD, *L'adolescence de Rabelais en Poitou*, 1923.

(77) [Cfr. L. FEBVRE, *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI*.

*La religione di Rabelais*, trad. it. di Luca Curti, Einaudi, Torino 1978].

(78) [FEBVRE, *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI* cit., pp. 371 sgg.].

(79) [FEBVRE, *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI* cit., p. 144].

(80) [FEBVRE, *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI* cit., pp. 144-47].

(81) [Rabelais e i predicatori, *ibid.*, pp. 158-61].

(82) [*Ibid.*, p. 152].

(83) Cfr. PIERRE DAIX, *Sept siècles de roman*, Efr, Paris, p. 132. Cfr. anche una critica dettagliata di Febvre nel libro di PINSKIJ, *Realizm epochi Vozro-zdenija*, cit., pp. 106-14.

(84) VESELOVSKIJ, *Izbrannye stat'i* cit.

(85) Cfr. Ju. FOCHT, *Rable, ego -zizn i tvor-cestvo* [Rabelais, la vita e l'opera], 1914. E' necessario ricordare per quanto non abbia alcun rapporto diretto con le opere in lingua russa dedicate a Rabelais, che Jean Fleury, lettore di francese all'università di San Pietroburgo, aveva pubblicato a Parigi, nel 1876-77, una monografia compilativa in due volumi, passabile per quei tempi.

(86) Per una critica più approfondita di questa immagine di Veselovskij cfr. cap. II, pp. 59 sgg.

(87) Cfr. *Sbornik statej v -cest' ak. A.I. Sobolevskogo* [Raccolta di articoli in onore dell'accademico Sobolevskij], Leningrad 1928.

(88) Cfr. le note scientifiche dell'Istituto pedagogico di Mosca (Mgpi), 1935, fasc. I (cattedra di storia di letteratura universale).

(89) In un primo tempo la concezione di L.E. PINSKIJ fu

esposta nell'articolo O komi-ceskom u Rable (La comicità in Rabelais) in «Voprosy Literaturny», 5 (1959).

(90) [La frase così tradotta rispecchia esattamente la versione russa di Rabelais citata da Pinskiĭ. La traduzione letterale dall'originale francese suona invece così: «una certa lietezza di spirito, confortata dal disprezzo delle vicende della fortuna» (cfr. Gargantua e Pantagruel cit., p. 509)].



## Capitolo secondo. Il linguaggio di piazza nel romanzo di Rabelais

*Ja ponjat' tebja cho-cu Temnyj tvoj jazyk u-cu.*

(Voglio comprenderti, studierò il tuo oscuro linguaggio)  
(1).

Ci soffermeremo soprattutto su quegli elementi del romanzo di Rabelais che, dal XVII secolo, sono stati un ostacolo per i suoi ammiratori e lettori e che La Bruyère definisce «fascino da gentaglia» e «sordida corruzione», e Voltaire «sfacciataggine» e «rifiuti». Li definiamo, per ora solo approssimativamente e metaforicamente, elementi di piazza del romanzo di Rabelais. Sono proprio questi gli elementi che nel XVIII secolo l'abate de Marsy e l'abate Pérau hanno accuratamente eliminato dal romanzo di Rabelais e che, nel XIX secolo, George Sand a sua volta voleva togliere. Ancora adesso questi elementi ostacolano una messa in scena teatrale di Rabelais (mentre non esiste scrittore che si presti meglio di lui alla rappresentazione teatrale).

Sono ancora questi elementi di piazza del romanzo di Rabelais a mettere in difficoltà i lettori, e non solo quelli più sprovveduti. E' difficile infatti integrare questi elementi di piazza con l'intreccio letterario. Il significato ristretto, circoscritto e specifico, che tali elementi hanno avuto nell'epoca moderna, ne altera la giusta comprensione nell'opera di Rabelais, dove invece il loro significato era universale e molto lontano dalla moderna pornografia. Per questo motivo gli esperti e gli studiosi di Rabelais hanno manifestato un atteggiamento di condiscendenza nei confronti di questa inevitabile eredità «dell'ingenuo e rozzo XVI secolo». Sottolineano soprattutto il carattere ingenuo-semplicistico di questa vecchia oscenità, che viene così ad essere vantaggiosamente distinta dalla nuova perversa pornografia.

Nel XVIII secolo, l'abate Galiani ha dato un'acuta

definizione di tale condiscendenza. «L'oscenità di Rabelais - afferma - è ingenua, somiglia al deretano di un uomo povero».

Dal canto suo, anche A.N. Veselovskij ha mostrato la stessa condiscendenza nei confronti del «cinismo» di Rabelais, ma egli si serve di un'altra metafora meno rabelaisiana. Egli dice:

Se volete, Rabelais è cinico, ma come un sano fanciullo di campagna, che è stato fatto uscire dall'isba in piena primavera, e che corre all'impazzata per le pozzanghere, inzaccherando i passanti e ridendo allegramente quando le zolle di argilla gli sporcano le ginocchia e il viso diventato rosso per l'animalesca allegria primaverile (Rabelais e il suo romanzo cit., p. 241).

Fermiamoci un attimo su questa considerazione di Veselovskij. Osserviamo seriamente tutti gli elementi della sua descrizione del fanciullo di campagna e paragoniamoli alle particolarità del cinismo di Rabelais.

Prima di tutto ci sembra che l'immagine scelta da Veselovskij di un tipico ragazzo di campagna non sia molto riuscita. Il cinismo di Rabelais è sostanzialmente legato alla piazza cittadina, alla piazza della fiera e del carnevale del tardo Medioevo e del Rinascimento. E poi, non si tratta affatto di allegria individuale di un ragazzo uscito dall'isba, ma è piuttosto l'allegria collettiva della massa popolare nella piazza. Per quel che riguarda la primavera, questa è un'immagine decisamente appropriata: è evidentemente riso allegro, carnevalesco e pasquale. Non è affatto l'ingenua allegria di un ragazzo che corre «all'impazzata per le pozzanghere», bensì l'allegria della festa popolare le cui forme sono andate elaborandosi nel corso di molti secoli. In Rabelais tali forme di allegro cinismo primaverile o carnevalesco sono collocate in una primavera storica, nell'incontro con una nuova epoca (e a ciò allude anche Veselovskij). Bisogna fare le dovute riserve anche per la figura stessa del ragazzo come personificazione della giovinezza, dell'immaturità, dell'incompiutezza. Quest'immagine è appropriata soltanto sul piano metaforico - infatti essa rappresenta l'antica giovinezza, il «bambino che gioca» di Eraclito. Dal punto di vista storico, il «cinismo» di Rabelais appartiene ad un filone di molto antecedente al suo romanzo.

Continuiamo a «cavillare» sull'immagine di Veselovskij. Il suo ragazzo di campagna inzacchera i passanti. Questa è una metafora troppo edulcorata e modernizzata per il cinismo di Rabelais. Inzaccherare significa abbassare. Ma gli abbassamenti grotteschi hanno sempre fatto allusione alla zona bassa del corpo propriamente detta, alla zona degli organi genitali. Quindi non si inzacchera di fango, ma di escrementi e di urina. Questo è il gesto classico per abbassare, che sta alla base della metafora modernizzata ed edulcorata «inzaccherare».

Sappiamo che gli escrementi hanno avuto un ruolo abbastanza importante nel rituale della festa dei folli. Durante la solenne funzione religiosa in onore del vescovo eletto per burla, perfino in chiesa si usavano escrementi al posto di incenso. Dopo la cerimonia religiosa il clero si metteva a sedere su carri carichi di escrementi che i chierici, girando per le strade, gettavano sul popolo che li seguiva. Il lancio di escrementi era compreso anche nel rituale dello charivari. Ci è giunta la descrizione di uno charivari del XIV secolo nel Roman de Fauvel; da questa descrizione apprendiamo che il lancio degli escrementi sui passanti era compiuto insieme a un altro gesto rituale - gettare sale nel pozzo (2). Le libertà scatologiche (soprattutto verbali) hanno enorme importanza durante il carnevale(3).

In Rabelais stesso l'abluzione con l'urina e l'inondazione di urina hanno un ruolo di primo piano. Ricordiamo il celebre episodio del primo libro del romanzo (cap. XVII), in cui Gargantua spande la sua urina sui parigini incuriositi che gli si erano raccolti intorno; ricordiamo, nello stesso libro, l'episodio della giumenta di Gargantua che al guado di Veda inonda di urina l'esercito di Picrocole, e, infine, l'episodio in cui i pellegrini si imbattono nel torrente di urina di Gargantua; inoltre, nel secondo libro, ricordiamo l'allagamento dei campi di Anarco con l'urina di Pantagruale. Ritorneremo ancora su questi episodi. Qui la cosa più importante da mettere in luce è uno dei gesti tradizionali per abbassare, che si nascondono dietro la metafora eufemistica di Veselovskij («inzaccherare»).

Il lancio di escrementi è diffuso anche nella letteratura classica. Dai frammenti di un dramma satirico di Eschilo, I raccoglitori di ossa, si ricava che in esso c'era un episodio in

cui veniva lanciato sulla testa di Odisseo un «vaso puzzolente», cioè un vaso da notte.

Un avvenimento simile è descritto anche da Sofocle in un dramma satirico che è andato perduto, *Il convito degli Achei*. Episodi analoghi sono legati alla figura di Eracle comico, come testimoniano numerosi disegni su vasellame antico: a volte egli è sdraiato ubriaco davanti alla porta di un'etera e una vecchia ruffiana rovescia su di lui un vaso da notte, altre è lui stesso che insegue qualcuno con un vaso da notte in mano. E poi ci è pervenuto anche un frammento dell'atellana di Pomponio: «Tu, Diomede, mi hai inaffiato di urina» (che è, evidentemente, una rielaborazione dell'episodio del *Convito degli Achei*).

Gli esempi riportati testimoniano dunque il fatto che il lancio di escrementi e il versare urina sono gesti tradizionali per abbassare, conosciuti non soltanto dal realismo grottesco ma anche dalla letteratura classica. Il loro significato abbassante era evidente e comprensibile a tutti. Probabilmente, in qualsiasi lingua si possono trovare espressioni come «fottersene» (espressioni parallele -«sputarci sopra» o «infischinarsene»). All'epoca di Rabelais era un'espressione diffusa «bren pour luy» (Rabelais usa tale espressione nel prologo del primo libro del romanzo).

Alla base di questo gesto e delle corrispondenti espressioni verbali sta un abbassamento topografico letterale, cioè un avvicinamento alle parti basse del corpo, alla zona degli organi genitali. Questo è sinonimo di distruzione, sinonimo di tomba per ciò che viene abbassato. Ma tutti i gesti ed espressioni di tal tipo sono ambivalenti. Il fatto è che la tomba che essi scavano è una tomba corporea. La parte bassa del corpo, la zona degli organi genitali, è

la parte bassa che feconda e che genera. Per questo motivo, proprio sotto la metafora dell'urina e degli escrementi, si conserva un legame essenziale con la nascita, la fecondità, il rinnovamento, la prosperità. All'epoca di Rabelais questo aspetto positivo era ancora pienamente vivo e veniva percepito con estrema chiarezza.

Nel famoso episodio del «gregge di Panurge» nel quarto libro del romanzo di Rabelais, il mercante Tacchinaldo si vanta dei suoi montoni affermando che la loro urina ha il potere miracoloso di accrescere la fecondità della terra come se si

trattasse di urina divina. Nella Briefve déclaration, in appendice al quarto libro, lo stesso Rabelais (o, comunque, un suo contemporaneo o uno del suo stesso ambiente culturale) dà la seguente spiegazione a questa espressione «se Dio ci avesse pisciato» («si Dieu y eust pissé»):

Modo di parlare volgare, a Parigi e in tutta la Francia, delle persone semplici, che stimano aver avuto particolare benedizione tutti i luoghi nei quali Nostro Signore si fosse liberato dell'urina o di altro escremento naturale; come della saliva si trova scritto, Joannis 9: Lutum fecit ex sputo. (4)

Questo brano è molto sintomatico. E' la prova che all'epoca di Rabelais, nella leggenda popolare e nella stessa lingua, gli escrementi erano indissolubilmente legati alla fecondità, e che Rabelais non ha certamente ignorato tale legame, e di conseguenza se ne è servito con piena cognizione di causa.

Più oltre vediamo che Rabelais non ha affatto esitato ad unire l'immagine di «Notre Seigneur» e della «benedizione del Signore» a quella degli escrementi (queste due immagini erano già state collegate nel «modo di parlare volgare» da lui citato): egli non aveva ravvisato in ciò alcuna offesa e neppure aveva visto fra loro l'abisso stilistico che si sarebbe aperto nel XVII secolo.

Per una corretta comprensione di tali metafore e gesti carnevaleschi, come il gettare escrementi, l'abluzione con urina, ecc., è necessario tener presente quanto segue. Tutte le metafore gestuali e verbali di questo tipo fanno parte di un'unità carnevalesca, pervasa da un'unica logica metaforica. Tale unità è il dramma burlesco della morte del vecchio mondo e, contemporaneamente, della nascita del nuovo. Sebbene tale immagine appaia anche separatamente, ogni singola metafora è subordinata al significato di questa unità ed esprime un'unica concezione del mondo in continuo divenire contraddittorio. Nella partecipazione a questa unità ogni metafora di questo tipo è profondamente ambivalente - ha lo stesso rapporto nei confronti della vita, della morte, della nascita. Ed è per questo che, secondo noi, tali metafore sono prive di qualsiasi cinismo e rozzezza. Ma esse (per esempio il lancio di escrementi e l'abluzione con l'urina), vengono inserite nel sistema di una

concezione del mondo diversa, dove il polo positivo e negativo del divenire (la nascita e la morte) divisi e posti in contraddizione l'uno con l'altro in diverse metafore non unificate, si trasformano effettivamente in volgare cinismo, perdono il loro rapporto diretto con il ciclo vita-morte-nascita e, di conseguenza, la loro ambivalenza. Esse fissano allora soltanto l'aspetto negativo, e per questo motivo i fenomeni designati vengono ad avere un senso volgare e strettamente unilaterale (è il senso moderno di termini come «merda» e «urina»). E' sotto questo aspetto radicalmente modificato che queste immagini, o, più esattamente, le espressioni corrispondenti, continuano a vivere nel linguaggio familiare di tutti i popoli. In verità esse conservano ancora un'eco estremamente lontana del loro antico significato di concezione del mondo, una debole impressione della libertà della pubblica piazza, ed è solo ciò che può spiegare la loro inesauribile vitalità e la loro enorme diffusione.

Gli studiosi hanno l'abitudine di interpretare e giudicare gli elementi di piazza in Rabelais in funzione del senso che essi hanno nell'età moderna, staccati completamente dall'insieme dell'azione carnevalesca e di piazza che ne costituisce il veicolo. Così non sono riusciti a cogliere la profonda ambivalenza di tali immagini.

Riporteremo qualche altro esempio parallelo a conferma di quanto, all'epoca di Rabelais, nelle immagini degli escrementi e dell'urina fosse ancora pienamente vivo e percepibile l'elemento di rinascita, di fecondità, di rinnovamento e di prosperità.

Nel Baldus di Folengo (opera maccheronica che, come si sa, ha avuto una certa influenza su Rabelais) si trova un episodio che si svolge all'inferno dove Cingar fa resuscitare un giovane, versandogli addosso dell'urina.

Nelle Inestimabili cronache (5) c'è un episodio in cui Gargantua urina per tre mesi, sette giorni, tredici ore e tre quarti e due minuti e fa nascere il fiume Reno e con esso ben settecento navi.

In Rabelais (nel secondo libro) tutte le fonti calde e curative della Francia e dell'Italia provengono dall'urina bollente di Pantagruèle malato.

Nel terzo libro (cap. XVII) Rabelais fa un'allusione a un

mito antico secondo cui Giove, Nettuno e Mercurio generano Orione (dal greco *houroeiv*, urinare) con la loro urina (fonte per Rabelais sono i *Fasti* di Ovidio). Egli fa questa allusione in forma curiosa «...officiellement [...] forgèrent Orion». Official è in realtà l'ufficiale della polizia ecclesiastica, ma era anche il modo con cui veniva chiamato - nello spirito tipico del linguaggio familiare abbassante -, il vaso da notte (questa accezione del termine è già stata registrata nella lingua del XV secolo). Si sa che in Russia il vaso da notte è chiamato a volte «generale» (*general*). E' da qui che Rabelais, con la sua eccezionale libertà di linguaggio, ha creato l'avverbio officiellement che deve significare «con l'urina» (così si potrebbe tradurre anche «generalescamente» o «eccellentemente»). In questo esempio si intrecciano in maniera originale le forze abbassanti e produttive dell'urina.

Infine, come fenomeno parallelo, ricordiamo ancora il famoso *Manneken-Pis*, che si trova su una fontana di Bruxelles e che gli abitanti della città considerano come il loro «più vecchio concittadino» e la cui presenza garantisce la sicurezza e la prosperità del loro paese.

Si potrebbero riportare moltissimi esempi di questo tipo. Ritourneremo a tempo debito su questo argomento. Per adesso ci accontenteremo degli esempi citati. Le immagini degli escrementi e dell'urina sono ambivalenti come tutte le immagini del «basso» materiale e corporeo: esse simultaneamente abbassano e danno la morte da una parte, danno la vita e rinnovano dall'altra; sono nello stesso tempo benedette e umiliate, e in esse sono indissolubilmente legate la morte e la nascita, il parto e l'agonia (6). Nello stesso tempo queste immagini sono strettamente legate al riso. La morte e la nascita nelle immagini dell'urina e degli escrementi sono presentate nel loro aspetto gioioso e comico. E' per questo motivo che le immagini del soddisfacimento dei bisogni naturali, in una forma o in un'altra, accompagnano quasi sempre gli spauracchi gioiosi che il riso crea come sostituti della paura vinta, ed è per questo che tali immagini sono indissolubilmente fuse con l'immagine dell'inferno.

Si può affermare che gli escrementi sono materia e corporeità comiche per eccellenza e sono la materia che si addice di più al relativo abbassamento di tutto ciò che è alto. E

così si spiega la loro grande importanza nel folclore comico, nel realismo grottesco e nel romanzo di Rabelais, come anche nelle espressioni basse ricorrenti nel linguaggio familiare. Quando Hugo, in armonia con il mondo di Rabelais, afferma «*totus homo fit excrementum*», ignora l'elemento rigenerante e innovatore della metafora degli escrementi che era già andata perduta nella coscienza letteraria dell'Europa.

Ma torniamo alla metafora del ragazzo, data da Veselovskij. Vediamo adesso come la metafora «inzaccherare» sia quanto mai inadatta per il cinismo di Rabelais. Questa è una metafora di ordine astrattamente morale. Il cinismo di Rabelais è un sistema di abbassamenti grotteschi, analoghi al lancio di escrementi e all'abluzione con l'urina. Sono funerali gioiosi. Il sistema degli abbassamenti, in queste o altre forme ed espressioni, pervade tutto il romanzo dall'inizio alla fine e dà ordine anche a quelle metafore ricorrenti che sono molto lontane dal cinismo nel senso più stretto del termine. Sono soltanto elementi di un unico aspetto comico del mondo.

Tutta la metafora di Veselovskij è decisamente non appropriata. Quello che egli rappresenta come un ingenuo ragazzo di campagna lasciato in libertà, al quale perdona con accondiscendenza di sporcare i passanti, non è altro che la cultura comica popolare, formatasi nel corso di millenni, che racchiude una profondità semantica eccezionale e per questo non ingenua. La cultura del riso e del cinismo comico non può essere in nessun caso considerata ingenua, e non ha affatto bisogno della nostra accondiscendenza. Esige da noi, al contrario, uno studio e un'attenta comprensione (7).

Fino a questo punto abbiamo parlato del «cinismo», delle «oscenità», degli «elementi di piazza» del romanzo di Rabelais; ma tali termini sono convenzionali e poco adeguati a ciò che occorre invece mettere in evidenza. Innanzi tutto tali elementi non sono qualcosa di isolato nel romanzo di Rabelais, ma parte organica di tutto il sistema delle sue metafore e del suo stile. Questi elementi sono rimasti isolati e sono diventati specifici soltanto per la nuova coscienza letteraria. Nel sistema del realismo grottesco e delle forme di festa popolare essi erano elementi importanti nelle metafore del «basso» materiale-



corporeo. In verità, erano non ufficiali, come non ufficiale era anche tutta la letteratura delle feste popolari del Medioevo, e il riso. Ed è per questo motivo che mettiamo in luce in modo del tutto convenzionale gli elementi «di piazza». Con essi si intende tutto ciò che è direttamente legato alla vita della piazza, che ha in sé il sigillo della non ufficialità e della libertà della piazza, ma che nello stesso tempo non può essere annoverato fra le forme di letteratura della festa popolare nel senso stretto del termine.

Ci riferiamo soprattutto ad alcuni fenomeni del linguaggio familiare - impropri, spergiuri e bestemmie, imprecazioni - e ai generi orali della piazza: le «grida di Parigi», i richiami dei ciarlatani delle fiere, dei venditori di spezie, ecc. Una muraglia cinese separa tutti questi fenomeni dai generi letterari e teatrali della festa popolare: essi ne costituiscono tuttavia parte integrante e molto spesso vi hanno un ruolo stilistico enorme: li incontreremo soprattutto nei dits e nei débats, nelle diableries, nelle soties, nelle farse, ecc. I generi artistici e borghesi della piazza sono molto spesso così strettamente intrecciati che a volte è difficile tracciare una separazione netta fra di loro. Gli stessi venditori di spezie e i ciarlatani erano anche attori girovaghi; le stesse «grida di Parigi» erano trasposte in versi e cantate su una qualsiasi melodia; lo stile del discorso di un imbonitore da fiera non si distingueva affatto da quello dei richiami del venditore di libri popolari (e persino i lunghi titoli pubblicitari di questi libri erano redatti nello stile degli imbonitori da fiera). Nel tardo Medioevo e nel Rinascimento la piazza costituiva un mondo unico e compatto, dove tutti i «discorsi» (dai battibecchi della piazza affollata agli spettacoli organizzati), avevano qualcosa in comune, erano permeati dalla stessa atmosfera di libertà, di schiettezza, di familiarità. E proprio questi elementi del linguaggio popolare come le ingiurie, le bestemmie e gli spergiuri erano del tutto legittimi in piazza (persino nel dramma religioso). La piazza era il punto di riunione di tutto ciò che non era ufficiale, si serviva in qualche modo dei diritti di «extraterritorialità» nel mondo dell'ordine e dell'ideologia ufficiale, ed era sempre dalla parte del popolo. Evidentemente questi aspetti della piazza si rivelavano in modo particolare soltanto nei giorni di festa. Grande importanza avevano anche i periodi delle fiere, che

coincidevano sempre con i giorni di festa e che di solito duravano abbastanza a lungo. Per esempio, la famosa fiera di Lione si teneva quattro volte l'anno e ogni volta durava quindici giorni; così, per due mesi interi l'anno, Lione viveva una vita da fiera, e di conseguenza, notevolmente carnevalesca. L'atmosfera del carnevale regnava sempre nelle fiere, anche se non si trattava del carnevale nel vero senso della parola. Così la cultura popolare non ufficiale aveva nel Medioevo, e ancora nell'epoca rinascimentale, un suo spazio proprio, la piazza, e un suo tempo proprio, i giorni di festa e di fiera.

La piazza delle feste, come abbiamo già detto ripetutamente, costituiva un secondo mondo a sé stante all'interno del mondo ufficiale del Medioevo. In essa predominava un tipo particolare di comunicazione umana - i rapporti liberi familiari e di piazza. Invece nei palazzi, nei templi, negli uffici pubblici, nelle abitazioni private predominava un principio gerarchico di comunicazione umana, l'etichetta, le regole di buona educazione. In piazza invece risuonava anche un linguaggio particolare: quello familiare che costituiva quasi una lingua a sé, impossibile in altri luoghi, molto diversa da quella della chiesa, della corte, dei tribunali, degli uffici pubblici, dalla lingua della letteratura ufficiale e dalla lingua parlata dalle classi dominanti (l'aristocrazia, la nobiltà, l'alto e medio clero, il fior fiore della borghesia cittadina), sebbene elementi della lingua di piazza siano penetrati anche qui, in determinate circostanze. Nei giorni di festa, soprattutto durante il carnevale, gli elementi della lingua di piazza s'insinuavano, in misura maggiore o minore, dappertutto, persino nella chiesa (la festa dei folli, la festa dell'asino). La piazza durante la festa riuniva un considerevole numero di generi e forme maggiori o minori, tutti permeati di un'unica percezione non ufficiale del mondo.

E' difficile trovare nella letteratura mondiale un'altra opera che, come il romanzo di Rabelais, rifletta in modo più completo e profondo tutti gli aspetti della vita popolare e di piazza. In esso noi sentiamo più distintamente le voci della piazza. Ma, prima di ascoltarle attentamente, bisogna tracciare per linee generali la storia dei contatti di Rabelais con la piazza (per quanto sarà consentito dalle scarse notizie

biografiche che abbiamo sul suo conto).

Rabelais conosceva perfettamente la vita della piazza durante i periodi di fiera, e, come vedremo più oltre, seppe comprenderla ed esprimerla nella sua opera con una profondità e un vigore eccezionali.

A Fontenay-le-Comte, dove trascorse la giovinezza al monastero dei cordiglieri, Rabelais si iniziò allo studio della cultura umanistica e del greco antico ma, nello stesso tempo, anche alla cultura e alla lingua particolare della piazza nel periodo delle fiere. In quel periodo a Fontenay-le-Comte, si teneva, tre volte l'anno, una fiera famosa in tutta la Francia. Vi si radunava una quantità impressionante di mercanti e di compratori venuti non soltanto da tutta la Francia ma anche da altri paesi. Secondo quanto testimonia G. Bouchet, vi affluiva un gran numero di stranieri, soprattutto tedeschi. E vi si potevano trovare anche piccoli commercianti ambulanti, zingari e i più vari strati declassati, dei quali l'epoca era così ricca. Da un documento della fine del XVI secolo si è venuto a sapere che Fontenay-le-Comte era la patria di un argot particolare. E qui Rabelais ebbe tutta la possibilità di osservare e ascoltare tutta la vita specifica della piazza nei periodi di fiera.

In seguito Rabelais, che viaggiava spesso nella provincia del Poitou in compagnia del vescovo Geoffroy d'Estissac, poté assistere anche alla fiera di Saint-Maixent e alla celebre fiera di Niort (i cui schiamazzi egli descrive anche nel romanzo). Nell'insieme comunque, le fiere e gli spettacoli godevano di particolare fortuna in quel periodo nel Poitou.

E ancora là Rabelais poté conoscere un altro aspetto molto importante della vita della pubblica piazza: gli spettacoli di piazza. E' evidente che proprio là egli poté acquisire quelle cognizioni particolari sulla vita del palcoscenico teatrale (les échafauds) che rivela nella sua opera. I palcoscenici teatrali erano allestiti direttamente in piazza e la gente vi si affollava davanti. Mescolandosi alla folla, Rabelais poteva assistere alle rappresentazioni dei misteri, delle moralità e delle farse. Alcune città del Poitou, come Montmorillon, Saint-Maixent, Poitiers e altre, erano molto celebri in quel periodo per questo

tipo di rappresentazioni teatrali (8). E sono proprio Saint-Maixent e Niort che Rabelais sceglie come luoghi di azione della beffa di Villon descritta nel quarto libro. La cultura teatrale francese era a quell'epoca ancora totalmente legata alla pubblica piazza.

Per quanto riguarda il periodo seguente (1528-30) della vita di Rabelais, mancano dei documenti attendibili, ma si pensa che lo scrittore abbia soggiornato in diverse città universitarie come Bordeaux, Tolosa, Bourges, Orléans e Parigi. Qui si avvicina alla vita della bohème studentesca a cui si legherà ancora di più nel periodo successivo, frequentando la facoltà di medicina di Montpellier.

Abbiamo già sottolineato l'enorme significato delle feste e del tempo libero dalla scuola nella storia della cultura e della letteratura medievale. La gaia letteratura ricreativa degli studenti si era già elevata, al tempo di Rabelais, al livello di grande letteratura e aveva in essa un ruolo sostanziale. Anche la letteratura ricreativa era legata alla piazza. Le parodie, i travestimenti, le facezie scolastiche sia in latino che, soprattutto, in lingua volgare, rivelavano una parentela genetica ed una affinità interna con le forme della piazza. Tutta una serie di divertimenti studenteschi si svolgeva direttamente nella piazza. Così a Montpellier, al tempo di Rabelais, nel giorno dei re, gli studenti organizzavano processioni carnevalesche e balli pubblici. E spesso mettevano in scena moralità e farse fuori dell'università (9).

Si presume che Rabelais abbia preso parte attiva ai divertimenti studenteschi del suo tempo. J. Plattard suppone che nel periodo della sua vita studentesca (soprattutto a Montpellier) Rabelais abbia scritto una serie di aneddoti, facezie, dispute giocose, bozzetti comici e sia proprio lì, nelle forme di letteratura gaia e leggera, che egli abbia fatto quella pratica in grado di spiegare l'insolita rapidità della composizione del Pantagruelle.

Nel periodo che segue, a Lione, i legami di Rabelais con la piazza pubblica durante le fiere, diventano ancora più stretti e profondi. Abbiamo già accennato alle celebri fiere di Lione, che in totale occupavano due mesi l'anno. La vita di piazza e di strada a Lione - città del Sud dove viveva una forte colonia italiana - era in generale molto sviluppata. Lo stesso Rabelais

nel quarto libro accenna al carnevale di Lione, durante il quale si portava l'immagine mostruosa del «crapulone ingordo» (Maschecroute), spauracchio giocoso per eccellenza. I contemporanei hanno rilasciato delle testimonianze anche su molte altre feste di massa che si tenevano a Lione, come, per esempio, quella degli stampatori nel mese di maggio, quella dell'elezione del «principe degli artigiani», e altre.

Rabelais era legato più o meno strettamente alla fiera di Lione, che occupava uno dei primi posti al mondo nel campo della stampa e della vendita dei libri e che non era superata neanche dalla famosa fiera di Francoforte. Entrambe le fiere ebbero un ruolo di primo piano nella diffusione di libri e nel campo della propaganda letteraria. I libri erano pubblicati «in occasione della fiera» (in primavera, in autunno, in inverno). La fiera di Lione determinò in gran parte il calendario di pubblicazione dei libri in Francia. La pubblicazione dei nuovi libri coincideva sempre con le date delle fiere (10). E di conseguenza i manoscritti erano presentati agli editori in corrispondenza di queste date. A. Lefranc ha abilmente utilizzato le scadenze della fiera di Lione per stabilire la cronologia delle opere di Rabelais. Le date della fiera di Lione regolavano tutta la produzione libraria (anche scientifica), ma soprattutto, ovviamente, le edizioni correnti di libri popolari e a carattere ricreativo.

Rabelais, che aveva cominciato col pubblicare tre opere di erudizione, divenne in seguito un fornitore soprattutto di questa letteratura popolare a grande tiratura e per questo motivo entrò in contatto più stretto con le fiere. Ormai doveva tener conto non soltanto delle loro date, ma delle loro esigenze, dei gusti e del tono.

Quasi nello stesso periodo, nel 1533, Rabelais pubblica non soltanto Pantagruèle, immediatamente seguito dal romanzo popolare *Les grandes Croniques de Gargantua*, ma anche la *Pantagrueline Prognostication* e l'*Almanach*. La *Pantagrueline Prognostication* è una parodia giocosa delle profezie dell'anno nuovo, abbastanza famose in quel periodo. Quest'opera (che consisteva di poche pagine) venne ristampata anche negli anni seguenti.

Il secondo testo, l'*Almanach*, è un calendario popolare la cui pubblicazione Rabelais curò anche per gli anni successivi.

Tutto ciò che è rimasto sono solo dei dati (e perfino dei frammenti) di calendari composti per gli anni 1535, 1541, 1546 e anche per il 1550. Si può supporre, come fa per esempio L. Moland, che questi calendari non siano i soli che Rabelais abbia pubblicato ogni anno, a partire dal 1533, e che egli sia stato, come dire, anche assiduo autore di calendari popolari, «un Mathieu Lansberg francese».

Questi due tipi di opere, la Prognostication e i calendari, sono legati direttamente al tempo, all'anno nuovo, alla piazza della fiera (11).

E' indubbio che anche nel periodo successivo della sua vita, Rabelais mantenne un interesse vivo e un legame diretto con la piazza in tutti gli aspetti della sua vita, anche se gli scarsi dati biografici in nostro possesso non danno a riguardo nessun elemento preciso e determinante (12).

Possediamo invece un documento estremamente interessante sul suo ultimo viaggio in Italia. Il 14 marzo del 1549, il cardinale Jean du Bellay diede a Roma una festa popolare in occasione della nascita del figlio di Enrico II. Rabelais partecipò alla festa e ne diede una descrizione particolareggiata in una lettera al cardinale di Guisa. Questo testo fu pubblicato a Parigi e a Lione con il titolo *La sciomachie et festins faits à Rome au palais de Mon Seigneur reverendissime cardinal du Bellay*.

All'inizio della festa sulla piazza venne messa in scena una battaglia spettacolare, con fuochi di artificio e persino con guerrieri morti, che non erano altro che marionette impagliate. La festa aveva un carattere marcatamente carnevalesco, come ogni altra festa di quel tipo. L'«inferno», attributo obbligatorio del carnevale, vi figurava sotto forma di un pallone che eruttava fiamme. Questo pallone si chiamava «bocca d'inferno» e «testa di Lucifero» (cfr. l'opera in un volume di Moland, p. 599). Alla fine della festa era organizzato per il popolo un banchetto grandioso con una quantità astronomica - veramente pantagruelica - di salame e di vino.

Divertimenti di questo tipo sono in genere molto caratteristici dell'epoca rinascimentale. Anche Burckhardt ha spiegato l'enorme influenza avuta da queste feste sulla forma artistica e le concezioni del Rinascimento e sullo spirito stesso dell'epoca. E il critico non ha per niente esagerato tale

influenza, anzi, si può affermare con sicurezza che essa sia stata addirittura molto più forte di quanto egli pensasse (13).

Ciò che più di ogni altra cosa interessava Rabelais nelle feste dell'epoca era non tanto il loro aspetto ufficiale e di parata, ma quello popolare di piazza. Ed è proprio quest'ultimo aspetto che sembra aver esercitato un'influenza determinante sulla sua opera. In piazza egli studiava attentamente le varie forme di comicità popolare, così ricche in quel periodo.

Nel primo libro del romanzo, descrivendo le attività del giovane Gargantua sotto la direzione di Ponocrate, Rabelais dice:

E invece di andare a erborare, visitavano le botteghe dei droghieri, erborari e apotecari, considerando attentamente frutti, radici, foglie, gomme, semenze, unguenti esotici, e in qual modo anche vengono adulterati.

E andavano a vedere gli acrobati, i saltimbanchi, i cerretani osservando i loro gesti, le loro astuzie, le loro piroette e belle parlate: con special riguardo a quelli di Chaunys in Piccardia, che sono per natura gran chiacchieroni e splendidi inventori di fanfaluche in tema di cavalli verdi. (14)

Questo racconto sull'iniziazione del giovane Gargantua alla vita di piazza può, a buon diritto, essere considerato come una confessione autobiografica. Rabelais studiò direttamente tutti gli aspetti della vita della piazza. Sottolineiamo che la comunione fra le forme di spettacoli pubblici e quelle della medicina popolare, con i raccoglitori di erbe, i farmacisti, i venditori di tutti i possibili unguenti miracolosi e i medici ciarlatani, è tipica della piazza del Rinascimento. Un legame tradizionale molto antico univa le forme della medicina popolare a quelle dell'arte popolare. Ciò è spiegato con la fusione in un unico personaggio dell'attore di piazza e del venditore di droghe medicinali. E' questo il motivo per cui l'immagine del medico e l'elemento medico nell'opera di Rabelais sono fusi organicamente con tutto il sistema delle immagini del romanzo. Nel brano citato è giustamente mostrato il legame diretto della medicina e della farsa (da baraccone) nella vita di piazza dell'epoca. Questa è a grandi linee la storia dei contatti di Rabelais con la piazza, quali

possiamo dedurre dai dati abbastanza poveri della sua biografia. Ciò che comunque ci interessa sapere è come la piazza sia penetrata nell'opera di Rabelais e vi si sia riflessa.

Il problema più importante che ci preme risolvere adesso è quello dell'atmosfera specifica della piazza e della particolare organizzazione del linguaggio di piazza. E' un problema che si incontra già alla soglia dell'opera di Rabelais, nei suoi celebri «prologhi». Ed è proprio per questo motivo che abbiamo cominciato il nostro studio con un capitolo a sé sugli elementi di piazza, poiché infatti, sin dalle prime pagine del libro, ci troviamo immersi nell'atmosfera verbale propria della piazza.

Com'è costruito il prologo al Pantagruèle, cioè al primo libro, in ordine di tempo, scritto e pubblicato?

Ecco l'inizio del prologo:

Illustrissimi e molto cavallereschi campioni, nobiluomini o no, che volentieri vi dedicate ad ogni cosa gentile e dabbene, non è gran tempo che avete potuto leggere e conoscere le Grandi e inestimabili Cronache dell'enorme gigante Gargantua, e da buoni fedeli ci avete creduto come a un testo della Bibbia, o dei Santi Evangelii, e più di una volta ne avete fatto il vostro passatempo con le vostre onorevoli Dame e Damigelle, traendone per loro lunghi e bei racconti, quando non avevate altra risorsa: per cui vi stimo degnissimi di grande lode e sempiterno ricordo. (15)

Come si può vedere, l'elogio delle Cronache di Gargantua è legato all'esaltazione di quelle persone che si sono appassionati a queste Cronache. Questi elogi ed esaltazioni sono fatti nello spirito degli imbonitori da baraccone e dei mercanti da fiera di libri popolari: essi elogiano sempre non soltanto i rimedi miracolosi e i libri che offrono, ma anche il «rispettabilissimo pubblico». Abbiamo davanti un modello tipico del tono e dello stile degli imbonimenti di piazza.

Ma, imbonimenti di questo tipo sono certamente molto lontani dalla pubblicità ingenua, «seria» senza mediazioni. Sono pieni del riso del popolo in festa. Giocano con l'oggetto che reclamizzano, coinvolgono in questo gioco disinvolto tutto



ciò che c'è di «sacro» e di «elevato», e che soltanto può trasformarsi in parola. Nel nostro esempio gli ammiratori delle Cronache sono paragonati a dei «buoni fedeli» che credono in esse «come a un testo della Bibbia o dei Santi Evangelii»; e l'autore giudica questi ammiratori degni non soltanto di «grande lode» ma anche di «sempiterno ricordo» (*mémoire sempiternelle*). Si viene a creare così quella particolare atmosfera di piazza con un gioco libero e gioioso, in cui alto e basso, sacro e profano acquistano uguali diritti e vengono coinvolti in un unico e unisono coro verbale. Dello stesso tipo era anche il linguaggio degli imbonimenti di piazza. Esso era immune dalle regole della gerarchia e delle convenzioni verbali (cioè le norme verbali della comunicazione ufficiale), ma godeva dei privilegi del riso di piazza. Bisogna intanto notare che la pubblicità popolare è sempre stata ironica, cioè, in un modo o nell'altro essa rideva di se stessa (era questo il caso dei venditori ambulanti russi); sulla piazza pubblica anche l'elemento dell'interesse e della truffa acquisiva un carattere ironico e quasi sincero. Il riso risuonava sempre nelle «grida» (cri) della piazza e della strada con più o meno forza.

E' da notare che nel già citato inizio del prologo non ci sono affatto parole obbiettive e neutre, ma tutti i termini sono enconomiastici: *très illustres*, *très chevaleureux*, *gentillesse*, *honnestetez*, *grandes*, *inestimables* e altri (cito dal testo originale). Predomina il superlativo; e tutto qui è al superlativo.

Ma non è affatto un superlativo retorico, esso è gonfiato e montato in modo ironico e a tradimento: è il superlativo del realismo grottesco. E' il lato opposto (o meglio, frontale) dell'ingiuria.

Negli ultimi paragrafi del prologo sentiamo le «grida» del medico-ciarlatano e venditore di droghe medicinali della fiera: fa la propaganda delle Cronache come rimedio prodigioso contro il mal di denti; viene data anche la ricetta del loro uso: bisogna avvolgerle in un panno caldo e applicarle sulla parte dolorante. Queste ricette parodiche sono uno dei generi più diffusi del realismo grottesco (16). Più oltre le Cronache vengono propagate come mezzo per alleviare il dolore dei sifilitici e dei gottosi.

I gottosi e i sifilitici appaiono molto spesso nel romanzo di

Rabelais e, in genere, in tutta la letteratura comica del XV e del XVI secolo. La gotta e la sifilide, «malattie allegre», risultato di un godimento smisurato di cibo, bevande, attività sessuale, sono per questo motivo sostanzialmente legate al «basso» materiale e corporeo. La sifilide era ancora in quel periodo una «malattia alla moda» (17), mentre il tema della gotta era già stato sviluppato nel realismo grottesco e lo si incontra anche in Luciano (18).

Nell'estratto del prologo che abbiamo citato si è potuto osservare il miscuglio tradizionale fra arte e medicina; non si tratta comunque di unione in un solo personaggio del commediante e del venditore di droghe medicinali; qui invece è direttamente proclamata la virtù curativa della letteratura (nel caso specifico delle Cronache) che distrae e fa ridere; e tutto ciò è proclamato con il tono del medico-ciarlatano da fiera e dell'imbonitore da baraccone; nel prologo al quarto libro, Rabelais ritorna ancora su questo argomento e dimostra la virtù curativa del riso facendo riferimento a Ippocrate, Galeno, Platone e altre autorità.

Dopo aver enumerato i meriti delle Cronache, Rabelais continua il prologo in questi termini:

E vi par poco forse? Trovatemi un altro libro, in qualsivoglia lingua scienza o disciplina, che possieda tali virtù, proprietà e prerogative, e io vi pagherò una bella porzione di trippa. No, signori, no e poi no! Non ce n'è un altro. Perché esso è senza pari, incomparabile e fuor di paragone: sono pronto a sostenerlo, fino al rogo escluso. E, se ci fosse chi sostenesse il contrario, stimateli ingannatori, predestinatori, impostori e seduttori. (19)

Oltre all'accumulazione eccessiva di superlativi tipica delle lodi degli imbonitori, viene usato qui un caratteristico procedimento in grado di provare comicamente la veridicità dell'affermazione: la scommessa e i giuramenti comici; l'autore è pronto a pagare «una bella porzione di trippa» (cioè di interiora, di intestini), a colui che indicherà un libro superiore alle Cronache; ma, poiché non c'è libro migliore, l'autore è pronto a mantenere la scommessa fino al rogo escluso. Giuramenti e scommesse parodiche e ironiche di questo tipo

sono caratteristiche della propaganda di piazza.

Sofferamoci attentamente sulla «porzione di trippa» (*chopine de tripes*). Le trippe figurano ripetutamente in Rabelais e in tutta la letteratura del realismo grottesco (il termine *tripes* è l'equivalente del latino *viscera*). In questo contesto si ha in mente, naturalmente, la pietanza. Lo stomaco e l'intestino dei bovini era accuratamente lavato, salato e stufato. Non lo si poteva conservare e per questo motivo, nei giorni in cui si uccideva una bestia, le *tripes* erano mangiate in abbondanza ed erano considerate come cibi raffinati. Si pensava inoltre che, per quanto accurato fosse il lavaggio, restasse in esse almeno il 10 per cento degli escrementi (rispetto alla quantità media della trippa) che veniva dunque mangiato con esse. Ritroveremo ancora una storia delle *tripes* in uno degli episodi più celebri del *Gargantua*.

Ma perché dunque l'immagine delle «interiora» ha avuto un ruolo simile nel realismo grottesco? Le interiora, lo stomaco, gli intestini sono il ventre, le viscere, cioè il seno materno, la vita.

E nello stesso tempo sono le interiora che inghiottono e mangiano. Il realismo grottesco aveva l'abitudine di giocare su questo doppio significato, cioè sull'alto e il basso del termine. Abbiamo già citato un passo di Henri Estienne, da cui appare evidente come all'epoca di Rabelais si avesse l'abitudine, vuotando un bicchiere di vino, di pronunciare una formula ripresa da un salmo espiatorio «*Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis*»: ecco che il vino lavava le viscere. Ma il problema è ancora più complesso. Le interiora e le viscere sono legate agli escrementi e allo sterco. Le budella poi non si accontentano di mangiare e ingoiare, ma sono esse stesse mangiate e ingoiate sotto forma di trippa. Nei Discorsi dei bevitori (primo libro del romanzo) uno degli interlocutori che si appresta a vuotare un bicchiere di vino dice a un altro: «Questo bicchiere andrà a risciacquare le trippe: avete niente da far lavare nel fiume?» (si aveva l'abitudine di lavare le trippe al fiume), facendo riferimento alle *tripes* che aveva mangiato e alle proprie budella. E sono legate anche alla morte, al macello e all'assassinio (da noi si dice «tirar fuori le budella» [*vypustit' ki-ski*] cioè uccidere, scannare). Infine esse sono legate alla nascita: sono il ventre

che dà la vita.

Nell'immagine tripes dunque sono unite in un unico nodo grottesco indissolubile la vita, la morte, la nascita, le necessità corporali, il cibo; è il centro della topografia corporea dove il basso e l'alto si scambiano a vicenda. Per questa ragione tale immagine è stata, nel realismo grottesco, l'espressione preferita del «basso» materiale e corporeo ambivalente, che dà la morte e dà la vita, che divora ed è divorato. «L'altalena» del realismo grottesco, il gioco dell'alto con il basso, è magnificamente oscillante; l'alto e il basso, la terra e il cielo, si fondono. Vedremo più oltre quella splendida sinfonia comica che Rabelais ha creato giocando sui significati ambivalenti e molteplici della parola «trippe» nei primi capitoli del Gargantua (la festa della macellazione, i discorsi dei bevitori, la nascita di Gargantua).

Nell'esempio riportato, la «porzione di trippe», come oggetto del prologo, non significa soltanto qualcosa di poco prezzo (il piatto più a buon mercato), «di merda», ma anche la vita, le viscere (nel senso di «con tutte le mie interiora»). Questa immagine è ambivalente e piena di doppi sensi.

Caratteristica è anche la fine del nostro brano. Dopo le lodi l'autore passa alle ingiurie (altro aspetto della lode di piazza): coloro che hanno un'opinione diversa sulle Cronache si vedono trattati da «ingannatori, predestinatori, impostori e seduttori».

Tutti questi appellativi ingiuriosi erano rivolti soprattutto alle persone accusate di eresia e a quelle che erano mandate al rogo.

Anche in questo caso siamo di fronte a un gioco con le cose serie e pericolose: non a caso l'autore paragona le Cronache alla Bibbia e al Vangelo e, al pari della chiesa, egli accusa di eresia tutti coloro che non sono d'accordo con il giudizio che egli dà delle Cronache, con le immaginabili conseguenze che ciò comporta. Questa ardita allusione alla chiesa e alla politica della chiesa ha carattere di attualità. Il termine «predestinatori» (predestinateurs) infatti, fa evidentemente allusione ai protestanti che credono alla «predestinazione».

Ne deriva che l'elogio smodato delle Cronache come libro migliore e unico al mondo, l'esaltazione di tutti coloro che le leggevano e vi credevano, la disponibilità a sacrificare la propria vita alla forza salvatrice delle Cronache (sotto la forma

ironica e ambivalente della «porzione di trippe»), il desiderio di salvaguardare simile convinzione fino al rogo (escluso) e infine l'accusa di eresia lanciata contro tutti coloro che non erano d'accordo; tutto ciò, dall'inizio alla fine, non è che una parodia della chiesa salvatrice, che sola ha diritto di custodire e interpretare la parola divina (il Vangelo). Ma è una parodia rischiosa, fatta sotto forma di riso e dell'allegro imbonimento di piazza, in cui la lingua e lo stile vengono rispettati alla perfezione. Per questo tale parodia poteva attecchire impunemente. Il venditore ambulante delle fiere non veniva mai tacciato di eresia, qualunque cosa egli dicesse, purché il suo tono allegro e buffonesco fosse moderato. Il tono di Rabelais è sostenuto. L'aspetto comico del mondo viene legalizzato ed è per questo che lo scrittore non teme di affermare, un po' più oltre, che delle Cronache sono state vendute in due mesi più copie che della Bibbia in dieci anni.

Esaminiamo ora la fine del prologo. Termina con un diluvio di maledizioni e ingiurie indirizzate sia allo stesso autore, se solo una parola fosse menzognera nel libro, sia a quei lettori che rifiutano di credergli. Ecco la fine:

Di modo che, per mettere ormai fine a questo prologo, così come io mi dò a centomila panieri di bei diavolini, corpo e anima, trippe e budelli, nel caso che in tutta la storia mi scappi una sola bugia: allo stesso modo vi prenda il fuoco di Sant'Antonio, e il ballo di San Vito, e ch'a v'ciapa 'n azzident, e vi azzoppi la podagra, e vi venga il cacasangue al culo e il fuoco vivo di ricche racche, fino come il pel di vacche, lesto come il vivo argento, vi possa entrar nel fondamento; e possiate cader in zolfo, in fuoco e in abisso, come Sodoma e Gomorra, nel caso che non crediate fermamente a tutto quello che io vi andrò raccontando in questa mia presente Cronaca. (20)

Questa sequela di maledizioni popolari con cui finisce il prologo è estremamente caratteristica, soprattutto perché si nota il passaggio dagli elogi smisurati alle imprecazioni abbassanti non meno esagerate. Tale passaggio è del tutto normale. La lode e l'ingiuria di piazza sono due facce della stessa medaglia. Se una faccia è la lode, quella opposta è

l'ingiuria o viceversa. La parola di piazza è un Giano bifronte. Le lodi, come abbiamo già notato, sono ironiche e ambivalenti. Sono al limite dell'ingiuria: le lodi sono gravide di ingiurie e non è possibile tracciare una linea di demarcazione netta tra di esse, così come non è possibile dire dove comincino le une e finiscano le altre. La stessa cosa avviene anche con le ingiurie. Per quanto nella lingua normale le lodi e le ingiurie siano separate, nel linguaggio di piazza esse si rapportano ad un corpo unico ma duplice che ingiuria lodando e loda ingiuriando. Così, nel linguaggio familiare di piazza, le ingiurie (e in particolare le volgarità) hanno spesso una valenza affettuosa e elogiativa (analizzeremo in seguito i molteplici esempi che si ritrovano in Rabelais). Il linguaggio grottesco di piazza (soprattutto nel suo filone più antico) era orientato verso il mondo e verso ogni fenomeno del mondo in stato di metamorfosi continua, in stato di passaggio dalla notte al giorno, dall'inverno alla primavera, dal vecchio al nuovo, dalla morte alla nascita. Per questo motivo è una lingua piena di lodi e ingiurie che non fanno riferimento in verità né a un solo fenomeno, né a due. Per quanto nel nostro esempio non appaia in modo chiarissimo, la sua ambivalenza è comunque indubbia: è proprio tale ambivalenza a determinare il carattere organico, l'istantaneità del passaggio dalle lodi alle ingiurie e viceversa, e persino una certa imprecisione, una «indeterminatezza» del destinatario di questa lode e ingiuria (21).

Nel VI capitolo del nostro libro torneremo su questa fusione di lodi e ingiurie in una sola parola e in una sola immagine. E' un fenomeno che fino a questo momento non è stato né messo in evidenza né studiato, ma che è di eccezionale importanza per comprendere le grandi tappe dello sviluppo del pensiero umano del passato. Notiamo, a titolo preliminare e in modo anche un po' schematico, che alla base di tale fenomeno si trova l'idea di un mondo in stato di eterna incompiutezza, che muore e nasce nello stesso tempo, un mondo bicorporeo. L'immagine bitonale che riunisce le lodi e le ingiurie, cerca di cogliere l'istante stesso dell'alternanza, il passaggio dal vecchio al nuovo, dalla morte alla vita. Una simile immagine incorona e sconsacra nello stesso tempo. Durante l'evoluzione della società classista una simile concezione del mondo poteva

trovare espressione soltanto nella cultura non ufficiale, non avendo diritto di cittadinanza nella cultura delle classi dominanti dove lodi e ingiurie erano nettamente delimitate e statiche poiché alla base della cultura ufficiale vigeva il principio della gerarchia immutabile e eterna, dove il superiore e l'inferiore non si mescolavano mai. Questa è la ragione per cui la fusione di lodi e ingiurie era del tutto estranea al tono della cultura ufficiale, mentre si addiceva perfettamente al tono particolare della cultura popolare della piazza. Anche oggi è possibile cogliere un'eco lontana di questa bitonalità soprattutto nel linguaggio familiare odierno. Ma poiché la cultura popolare del passato non è stata studiata, questo fenomeno è rimasto poco chiaro. Ma torniamo al nostro prologo.

Ciò che è caratteristico nel brano citato, è il tenore stesso delle imprecazioni usate. Quasi tutte danno un aspetto specifico del corpo umano. La prima, indirizzata allo stesso autore, ha un carattere di anatomizzazione e scomposizione del corpo: l'autore si offre tutto ai diavoli: anima e corpo, con le sue trippe e le sue budella. Ancora una volta ritroviamo le due parole «trippe» e «budella» che significano la vita e le viscere del corpo.

Delle sette maledizioni, indirizzate ai lettori increduli, cinque sono minacce di malattie: 1) il fuoco di Sant'Antonio; 2) l'epilessia (il ballo di San Vito); 3) l'ulcera alle gambe («e vi azzoppi la podagra»); 4) la dissenteria («il cacasangue al culo»); 5) l'erisipela all'ano («il fuoco vivo di ricche racche... vi possa entrar nel fondamento»).

Queste maledizioni, tutte di tipo analogo, danno un'immagine grottesca del corpo: lo tormentano, lo fanno precipitare in terra, gli storpiano le gambe, gli fanno venire la dissenteria, gli colpiscono il deretano; in altri termini, esse rivoltano il corpo, lo capovolgono. Le maledizioni sono sempre caratterizzate dal loro orientamento verso il basso, e nel caso specifico, verso la terra, le gambe, il deretano.

Anche le ultime due maledizioni sono rivolte al basso: 1) «vi ammazzi il fulmine» e 2) «possiate cadere in zolfo, in fuoco e in abisso», cioè in altre parole, che l'inferno vi inghiotta.

Maledizioni di questo genere sono espresse con formule correnti e tradizionali. Una di esse ha origine guascone («Le

maulubec vous trousses» in Rabelais si trova molte volte); l'altra, a giudicare dal ritornello e dalle assonanze (nel testo originale), sembra rifarsi a qualche canzone da strada. In molte imprecazioni la topografia corporea è associata alla topografia cosmica (lampi, terra, zolfo, fuoco, oceano).

Questa sequela di maledizioni alla fine conferisce al prologo una conclusione estremamente dinamica. E' un gesto abbassante e vigoroso, è la discesa verso terra dell'altalena grottesca prima che si fermi. Rabelais ha spesso l'abitudine di concludere con imprecazioni o con un invito a mangiare e bere.

Dello stesso tipo è la struttura del prologo del Pantagruèle. Dall'inizio alla fine è sostenuto dai toni e dallo stile di piazza. Sentiamo le «grida» dei venditori ambulanti, del medico ciarlatano, del venditore di droghe miracolose, del venditore di libri per quattro soldi, sentiamo infine le imprecazioni volgari che si mescolano alle lodi pubblicitarie ironiche e alle esaltazioni a doppio senso. Il tono e lo stile del prologo si riallacciano ai generi propagandistici e a quelli del linguaggio familiare usati in piazza. Nel prologo la parola è «grido», cioè parola emessa ad alta voce dalla folla, che viene dalla folla ed è indirizzata ad essa. Colui che parla in modo solidale con la folla, che non vi si oppone, che non pretende di insegnarle nulla, non l'accusa né l'intimidisce, ride con essa. I suoi discorsi non hanno la benché minima sfumatura, per quanto debole, di serietà grave, di paura, di venerazione, di umiltà. Sono invece discorsi del tutto gioiosi, arditi, liberi e franchi, che risuonano in tutta libertà sulla piazza in festa, al di là di ogni restrizione, convenzione o divieto verbale.

Tuttavia, questo prologo per intero, come abbiamo visto, sembra un travestimento parodico dei metodi ecclesiastici di persuasione.

Dietro le Cronache sta il Vangelo; dietro la smisurata esaltazione delle Cronache come libro dotato di virtù salvatrici, sta il carattere esclusivo della verità proferita dalla chiesa; dietro le ingiurie e le imprecazioni di piazza stanno l'intolleranza, l'intimidazione e i roghi. E' la politica della chiesa tradotta nel linguaggio gioioso e ironico della propaganda pubblicitaria di piazza. Il prologo comunque è molto più ampio e profondo delle parodie grottesche correnti.



Traveste le basi stesse del pensiero medievale, i metodi stessi di accertamento della verità e di persuasione, inseparabili dalla paura, dalla violenza, dalla serietà e dall'intolleranza cupe e unilaterali. Il prologo ci introduce in un ambiente completamente diverso, diametralmente opposto, nell'atmosfera della verità ardita, libera e gioiosa.

Il prologo del Gargantua (cioè del secondo libro, in ordine cronologico, che Rabelais ha scritto) ha una struttura più complessa. Il linguaggio di piazza si unisce qui agli elementi della scienza libresco umanistica e all'esposizione di un brano tratto dal Symposium di Platone. Anche qui però l'elemento essenziale è rappresentato dai termini di piazza e dalle intonazioni delle lodi e delle ingiurie, che, in questo caso, hanno sfumature più sottili, varie e sono applicate ad una tematica più ricca.

Il prologo comincia con una dedica caratteristica:

«Bevitori illustrissimi, e voi, Impestatì pregiatissimi... »  
(22)

Questa dedica dà immediatamente un tono familiare e popolare a tutta la conversazione che seguirà con i lettori (o piuttosto con gli uditori, visto che la lingua dei prologhi è la lingua parlata).

In questa dedica le ingiurie e le lodi sono mescolate. Il superlativo con senso positivo si unisce alle ingiurie «Bevitori» (Beuveurs) e «Impestatì» (Verolez). Siamo di fronte a una lode offensiva e a un'ingiuria elogiativa, caratteristiche del linguaggio familiare di piazza.

In seguito tutto il prologo, dall'inizio alla fine, è costruito come una conversazione familiare di piazza dello stesso venditore ambulante con il pubblico che si affolla in cerchio attorno al suo palco. Ritroviamo continuamente formule come

Non l'avreste stimato una mezza cipolla [...] chi avesse aperto quella scatola, ci avrebbe trovato dentro una celeste e inestimabile droga [...] miei buoni discepoli, e qualche altro matto che ci capita [...]. Avete mai sturato bottiglie? (23)

Il tono familiare di tutte queste dediche agli uditori è

evidente.

La continuazione del prologo è piena di imprecazioni dirette, questa volta indirizzate a terzi: «grattalardo» (vray croque lardon), «disgraziato» (malautru), «ballabiotto» (tirelupin), «sofistico» (chagrin).

Le ingiurie familiari affettuose e le imprecazioni dirette organizzano la dinamica verbale di tutto il prologo e ne determinano lo stile. All'inizio del prologo Rabelais introduce il personaggio di Socrate così come è stato presentato da Alcibiade nel Symposium di Platone. All'epoca di Rabelais gli umanisti paragonavano spesso Socrate ai Sileni: è ciò che fa Guillaume Budé e anche Erasmo in tre delle sue opere, una delle quali (Sileni Alcibiadis) è servita sicuramente da fonte a Rabelais (sebbene egli conoscesse già il Symposium di Platone). Ma Rabelais, riprendendo questo motivo umanistico, lo ha subordinato allo stile discorsivo del suo prologo: ha messo in evidenza con più vigore l'unione di lodi e ingiurie che esso comporta.

Ecco come egli riporta la caratterizzazione di Socrate fatta da Alcibiade:

E così, diceva lui, era Socrate: perché vedendolo di fuori, e in base alla semplice apparenza, non l'avreste stimato una mezza cipolla: tanto era brutto di corpo e ridicolo di portamento, col naso appuntito, la guardatura d'un toro, la faccia d'un buffone, semplicità nei modi, rustico nei vestiti, povero di moneta, disgraziato in quanto a mogli, inetto ad ogni ufficio dello Stato, sempre ridente, sempre pronto a bere a gara col primo venuto, sempre scherzando, sempre dissimulando il suo divino sapere. Ma chi avesse aperto quella scatola, ci avrebbe trovato dentro una celeste e inestimabile droga: intendimento più che umano, virtù miracolosa, coraggio invincibile, sobrietà senza pari, letizia incrollabile, fermezza d'animo perfetta, e un incredibile disprezzo di tutto ciò per cui il genere umano tanto s'affatica a vegliare, correre, travagliare, navigare e battagliaire. (24)

Per quanto riguarda il contenuto, non si nota qui una gran differenza dal prototipo (cioè Platone ed Erasmo), ma il tono della contrapposizione fra il Socrate esteriore e il Socrate

interiore è diventato più familiare: la scelta dei termini e delle espressioni che caratterizzano il fisico di Socrate, la loro stessa accumulazione, fanno pensare a una litania ingiuriosa, al solito ammasso di ingiurie tipico di Rabelais; dietro questa litania sentiamo la dinamica latente delle ingiurie-imprecazioni. Viene esagerata in senso elogiativo anche la caratterizzazione delle qualità interiori di Socrate: è un'accumulazione di superlativi e sentiamo che dietro a questa sequela di parole c'è la dinamica latente delle lodi della pubblica piazza. Anche l'elemento retorico è abbastanza accentuato.

Osserviamo a questo proposito un dettaglio molto significativo: secondo Platone (nel Symposium), i «Sileni» si vendono nelle botteghe degli scultori, e, se li si apre, vi si può trovare dentro l'effigie del dio. Rabelais trasporta i «Sileni» nelle botteghe dei farmacisti che, a quanto pare, il giovane Gargantua frequentava per studiare la vita di piazza, e al loro interno si trovavano tutti i tipi di droghe possibili e fra di esse una molto diffusa: la polvere di pietre preziose a cui erano attribuite virtù curative. L'elenco di queste droghe (che non riporteremo nel nostro contesto), assume allora il carattere di pubblicità gridata in piazza dai farmacisti e dai medici ciarlatani, così comune nella vita di piazza all'epoca di Rabelais.

Tutte le altre immagini del prologo sono pervase dall'atmosfera della piazza. Dappertutto sentiamo che le lodi-ingiurie della piazza sono la forza motrice fondamentale di tutti i discorsi, ne determinano il tono, lo stile e la dinamica. Nel prologo quasi nessuna parola è obbiettiva, cioè neutrale nei confronti delle lodi-ingiurie. Dappertutto incontriamo comparativi e superlativi di tipo pubblicitario. Per esempio: «L'odore del vino, oh quanto è più attirante, esilarante ed orante, più celeste e più delizioso di quello dell'olio!» (25), oppure «...questi bei libri di gran succo» (26). Sentiamo, nel primo caso la pubblicità ritmata dei mercanti in piazza o sulla strada; nel secondo caso l'epiteto di «gran succo» (de haulte gresse) è una caratteristica che serve a reclamizzare la carne e la selvaggina di prima qualità. Dappertutto sentiamo «gridare» quella piazza che il giovane Gargantua ha studiato sotto la direzione del saggio Ponocrate, la piazza con tutte «le botteghe dei droghieri, erborari e apotecari», con i loro «unguenti

esotici», con le «astuzie» e «belle parlate» della gente di Chaunys «splendidi inventori di fanfaluche in tema di cavalli verdi» (27). Di quest'atmosfera di piazza sono permeate tutte le immagini della nuova cultura umanistica di cui è pieno il prologo.

Riportiamo la fine del prologo:

E adesso allegria, gioie mie, e leggete in letizia quanto segue, a tutto beneficio del corpo e sollievo dei reni! Ma ascoltate, ciùle d'aso, che 'l diao v'porta via! ricordatevi bene di bere alla mia salute per ricompensa; e io vi ripagherò franc' me 'n s'ciòpp. (28)

Come possiamo vedere, questo prologo finisce con un tono un po' diverso da quello del Pantagruèle: al posto di una sequela di imprecazioni da piazza c'è un invito a divertirsi e a bere. Le ingiurie stesse e le lodi sono usate con un significato affettuoso.

La stessa qualifica «gioie mie» (*mes amours*), l'ingiuria «ciùle d'aso» (*vietz d'azes*) e l'imprecazione guascone «che 'l diao v'porta via!» (*le maulubec vous trousse*) sono indirizzate agli stessi personaggi. Queste ultime frasi del prologo esprimono tutto il nucleo rabelaisiano nella sua espressione elementare: parole gioiose, volgarità oscene, banchetti. E' l'espressione più semplice e festosa del «basso» materiale-corporeo ambivalente: riso, cibo, virilità, lodi-ingiurie. Ecco come termina questo prologo.

Le immagini principali di tutto il prologo sono quelle conviviali. L'autore esalta il vino, superiore in tutto all'olio (simbolo della saggezza devota, così come il vino lo è della verità libera e gioiosa). La maggior parte degli epiteti e dei paragoni che Rabelais applica alle cose spirituali, ha di solito un «carattere mangereccio». Egli dichiara qui apertamente di scrivere il romanzo soltanto durante i pranzi o mentre beve, e aggiunge:

Che è del resto proprio l'ora giusta per scrivere di queste alte materie e scienze profonde: come ben sapeva fare Omero, paragone di tutti i filologi, e Ennio, padre dei poeti latini [...] (29)

Infine, il motivo centrale del prologo, l'invito, rivolto ai lettori, a cercare il senso nascosto nella sua opera, è espresso anche con immagini legate al cibo, allo sgranocchiare e al divorare: l'autore paragona il senso nascosto al midollo osseo e dà l'immagine del cane che rompe con i denti l'osso, trova il midollo e lo succhia.

L'immagine dell'assaporare il senso nascosto è molto tipica di Rabelais e di tutto il sistema di immagini della festa popolare. Notiamo questo particolare solo per inciso poiché dedicheremo un capitolo a sé alle immagini del banchetto in Rabelais.

Il linguaggio di piazza ha un ruolo dominante anche nel prologo del terzo libro, che è il più significativo e il più ricco di motivi fra tutti i prologhi di Rabelais.

Esso comincia con questa dedica:

Cara gente, Bevitori illustrissimi e voi preziosissimi Gottosi, avete visto mai Diogene il filosofo cinico? (30)

E si sviluppa in seguito sotto forma di una conversazione familiare di piazza con gli ascoltatori, piena di immagini di banchetti, di elementi di comicità popolare, giochi di parole, lapsus, travestimenti verbali. E' soltanto un discorso introduttivo fatto dagli attori ambulanti prima della rappresentazione. Jean Plattard ha definito giustamente il tono del prologo in questi termini: «Il tono del prologo è quello dell'imbonitore che ammette anche le facezie più stupide» (dal commento di Plattard all'edizione critica di Rabelais a cura di Abel Lefranc).

Il prologo al terzo libro termina con invettive di estrema vivacità e dinamismo. L'autore invita i suoi uditori a bere interi bicchieri dalla sua botte, inesauribile come il corno dell'abbondanza. Ma invita soltanto la cara gente che ama il vino e l'allegria e che sa bere. Quanto agli altri, parassiti, pedanti, intriganti e attaccabrighe, ipocriti e boriosi, li allontana al grido di:

Indietro mastini! Via dalla mia strada! Alla larga dalla mia ombra, cappuccioni, al diavolo! Volete venir qui sculettando

ad articolare il mio vino e pisciare nella mia botte? Eccovi qui il bastone che Diogene per testamento comandò gli mettessero vicino dopo morto, per scacciare e conciar per le feste quelle tali larve bustuarie e i mastini Cerberei. Indietro dunque, bacchettoni! Andate a guardar pecore, mastini! Via di qui, scarafaggi, in nome del diavolo, sciò!... Come, siete ancora qui? Rinuncio per sempre alla Papimania, se vi acchiappo. Czz, Czzz, Czzzz! Via, via! Ma non se ne andranno?! Che non possiate cacar più se non a forza di staffilate, e non pisciar mai se non a tratti di corda, e non scaldarvi mai se non a legnate!

(31)

Le ingiurie e le busse hanno qui un destinatario più preciso che nel prologo al Pantagruеле. Sono i rappresentanti della vecchia verità tetra, della concezione medievale del mondo, delle «tenebre gotiche». Tetramente seri e ipocriti, sono veicoli delle tenebre dell'inferno, «larve bustuarie e mastini Cerberei», che non vedono il sole. Sono i nemici della verità nuova, libera e gioiosa che è rappresentata qui dalla botte di Diogene trasformata in botte di vino. Essi hanno l'ardire di criticare il vino della verità gioiosa e di pisciare nella botte. Rabelais fa qui allusione alle denunce, calunnie e persecuzioni degli agelasti contro la verità gioiosa. Usa una invettiva molto curiosa: questi nemici sono venuti «sculettando ad articolare il mio vino» (*culletans articuler mon vin*). La parola *articuler* significa «criticare», «accusare», ma Rabelais vi sente la parola *cul* e gli dà un carattere ingiurioso e abbassante. Al fine di trasformare il verbo *articuler* in ingiuria, lo accorda con *cul*: ed è per questo che inserisce la parola *culletans*. Nell'ultimo capitolo del Pantagruеле quest'invettiva è sviluppata più dettagliatamente. Parla dei monaci ipocriti, che passano il tempo a leggere i «libri Pantagruelici», non per divertimento, ma per calunniarli e denunciarli, e chiarisce «*sgavoir est arti[cul]ant, monarti[cul]ant, torti[cul]ant, [cul]letant, couilletant et diabli[cul]ant, c'est à dire collumniant*» (32). Così la censura ecclesiastica (cioè quella della Sorbona), che calunnia la gioiosa verità, è relegata nel «basso» corporeo, il deretano (*cul*) e gli organi genitali (*couilles*). Nei brani che seguono Rabelais accentua ancor di più l'abbassamento grottesco, paragonando i censori ecclesiastici agli straccioni

che in campagna, nella stagione delle ciliege, rovistano fra le feci dei bambini cercando gli ossicini di ciliege da vendere.

Ritorniamo alla fine del prologo. La sua dinamicità è rafforzata ancor di più dal fatto che Rabelais cita il grido tradizionale che i pastori usano per incitare i loro cani (Czz, Czzz, Czzzzz!) Le ultime frasi sono violentemente ingiuriose e abbassanti. Per esprimere il vuoto e l'assoluta sterilità dei tetri calunniatori del vino della gioiosa verità, Rabelais li dichiara incapaci di urinare, defecare ed eccitarsi se non dopo delle botte. In altre parole, la loro produttività è stimolata soltanto dalla paura e dalla sofferenza (nel testo originale sanglades d'estrivieres e à l'estrapade, termini che si riferiscono ai supplizi e alle flagellazioni pubbliche). Il masochismo dei lugubri calunniatori è un abbassamento grottesco della paura e della sofferenza, categorie dominanti nella concezione medievale del mondo. L'immagine del soddisfacimento dei bisogni naturali causata dalla paura è l'abbassamento tradizionale non soltanto della vigliaccheria, ma della stessa paura: è una delle varianti più importanti del «tema di Malbrough». Rabelais lo tratta dettagliatamente nell'ultimo episodio che conclude il quarto libro. Panurge, che negli ultimi due libri (soprattutto il quarto) è diventato un uomo devoto e pusillanime, spaventato da fantasie mistiche, prende, a causa dell'oscurità, un gatto per un diavoletto e per la paura se la fa addosso. Così la visione mistica frutto della paura può trasformarsi in abbondanti coliche. E Rabelais dà al fenomeno una spiegazione medica.

La virtù ritentoria del nervo che restringe il muscolo chiamato sfintere (cioè il buco del culo) era stata allentata dalla veemenza della paura che egli aveva avuta nelle sue fantastiche visioni, oltre al rimbombo di quelle cannonate, che è più spaventoso nella stiva che non sul ponte. Perché uno dei sintomi e accidenti della paura è che per essa solitamente si apre il lucchetto del serraglio nel quale è a tempo debito contenuta la materia fecale.

(33)

Più oltre Rabelais racconta la storia del senese Pandolfo della Cascina, che, soffrendo di costipazione, prega un

contadino di minacciarlo con la sua forca, dopo di che finalmente riesce ad alleggerirsi. E racconta anche un'altra storia su Francois Villon che elogia il re Edoardo d'Inghilterra per aver fatto appendere in bagno lo stemma francese che gli procurava moltissima paura. Il re pensava anche, con questo atto, di umiliare la Francia, ma in realtà la vista di questo stemma, che gli suscitava paura, lo aiutava a liberarsi (è una storia molto vecchia che, a partire dal XIII secolo, ci è pervenuta in versioni diverse, e che si riferisce a diversi personaggi storici). In queste storie la paura si mostra eccellente rimedio contro la stitichezza.

L'abbassamento della sofferenza e della paura è un elemento essenziale nel sistema generale di abbassamenti della serietà medievale, pervasa di paura e sofferenza. Infatti tutti i prologhi di Rabelais sono dedicati all'abbassamento della serietà tetra. Abbiamo visto che il prologo al Pantagruelle parodiava con un linguaggio gioioso da réclame di piazza i procedimenti medievali per arrivare alla verità salvatrice. Il prologo al Gargantua abbassa, trasponendoli sul piano del mangiare e del bere, il «senso segreto», «l'arcano», e «i misteri terrificanti» della religione, della politica e dell'economia. Il riso deve liberare la gioiosa verità sul mondo dall'involucro di tetra falsità che l'oscura, tessuto dalla serietà della paura, della sofferenza e della violenza.

Analogo è l'argomento del prologo al terzo libro. E' una difesa della verità gioiosa e dei diritti del riso. E' l'abbassamento della serietà medievale grave e calunniatrice. Una conclusione dinamica a tutto questo abbassamento è data dalla scena finale nella quale gli oscurantisti vengono ingiuriati e banditi davanti alla botte piena di vino di Diogene (simbolo della verità gioiosa e libera).

Sarebbe del tutto erroneo credere che l'abbassamento rabelaisiano della paura e della sofferenza, ridotte a puro stimolo per la defecazione, sia soltanto un rozzo cinismo. Non si deve dimenticare che un'immagine simile, come tutte quelle del «basso» materiale e corporeo, è ambivalente poiché si sente vivere in essa il motivo della forza riproduttrice, della nascita, del rinnovamento. L'abbiamo già dimostrato, ma ora abbiamo delle ulteriori prove. Parlando del «masochismo» dei tetri calunniatori, Rabelais, subito dopo i bisogni naturali pone



l'eccitazione sessuale, la capacità cioè di compiere l'atto sessuale.

Alla fine del quarto libro Panurge, che se l'è fatta sotto per la paura mistica, deriso da tutti i suoi compagni, dopo essersi liberato dalla sua paura e avere ritrovato il suo sorriso pronuncia queste parole:

Ha, ha, ha! Huè! Che diavolo è questa roba? Voi la chiamate forse cacca, guano, letame, merda, feci, deiezione, materia fecale, escremento, fatta, fimo, mossa, concime, stronzo, scybalò o spyrazio?

A me invece sembra zafferano d'Ibèrnia. Ho, ho, ma sì. E' zafferano d'Ibèrnia: nient'altro! Beviamo.

(34)

Le ultime parole del quarto libro sono in sostanza le ultime parole di tutto il romanzo. Sono citati quindici sinonimi per gli escrementi, da quelli più volgari a quelli più dotti. Alla fine sono chiamati «zafferano d'Ibèrnia», cioè qualcosa di estremamente prezioso e piacevole. E quest'arringa termina con un invito a bere, che nel linguaggio delle immagini rabelaisiane significa comunicare con la verità.

Appare chiaramente in questo caso il carattere ambivalente degli escrementi, il loro legame con la resurrezione e il rinnovamento e il loro ruolo particolare nella vittoria sulla paura. Gli escrementi sono materia gioiosa. Nelle antiche immagini scatologiche, come abbiamo precedentemente affermato, gli escrementi sono legati alla virilità e alla fecondità. D'altra parte gli escrementi hanno il valore di qualcosa che sta a metà strada fra la terra e il corpo, qualcosa che li accomuna. Sono anche qualcosa a metà strada fra il corpo vivo e il corpo morto, in decomposizione, che si trasforma in terra, in concime; il corpo dà gli escrementi alla terra durante la vita; gli escrementi fecondano la terra come il corpo di un uomo morto. Rabelais ha saputo cogliere e distinguere tutte le valenze di significato che, come vedremo in seguito, non erano estranee alla sua formazione medica. Per lui, pittore ed erede del realismo grottesco, gli escrementi erano, fra l'altro, materia gioiosa e liberatoria, abbassante e dolce nello stesso tempo, che riuniva la tomba e la nascita nel

loro aspetto meno tragico, meno spaventoso, e comico.

Per questa ragione non c'è, né potrebbe esserci, nelle immagini scatologiche di Rabelais (come in quelle analoghe del realismo grottesco), niente di volgare o di cinico. Il lancio degli escrementi, l'abluzione con l'urina, la sfilza di ingiurie scatologiche scagliate contro il vecchio mondo agonizzante (ma che nello stesso tempo sta nascendo) sono funerali gioiosi, del tutto analoghi (ma trasposti sul piano comico), al lanciare sulla tomba delle manciate di terra in segno di affetto, o al lanciare delle sementi nel solco (nel seno della terra). In contrasto con la verità medievale lugubre e incorporea, siamo di fronte qui a una «corporizzazione» gioiosa della medesima, a un suo ritorno comico alla terra.

Tutto ciò è indispensabile per un'analisi corretta delle immagini scatologiche, così numerose nell'opera di Rabelais.

Torniamo al prologo del terzo libro. Non abbiamo ancora esaminato che l'inizio e la fine. Comincia con le «grida» dei venditori ambulanti e finisce con le invettive di piazza. Ma tutte queste forme del linguaggio di piazza che noi conosciamo già, non si esauriscono. La piazza rivela qui un nuovo aspetto di estrema importanza. Sentiamo anche la voce del messaggero dell'esercito, che annuncia la mobilitazione, l'assedio, la guerra e la pace che fanno appello a tutti i ceti e a tutte le corporazioni. Percepriamo l'aspetto storico della piazza.

L'immagine centrale del terzo prologo è Diogene e il suo comportamento durante l'assedio di Corinto. Questa figura si rifaceva evidentemente al trattato di Luciano *Quomodo historia conscribenda sit*, ma Rabelais conosceva bene anche la traduzione latina di questo episodio, fatta da Budé nella sua dedica alle *Annotationes in XXIV pandectarum libros*. Ma questo breve episodio subisce in Rabelais una metamorfosi completa. E' pieno di allusioni ad avvenimenti contemporanei relativi alla lotta della Francia contro Carlo V, e alle misure difensive prese da Parigi. Rabelais fa una descrizione minuziosa di tutte le misure adottate dai cittadini, dei lavori di difesa e degli armamenti. E' la più ricca enumerazione di tecniche militari e di armi che sia mai stata fatta in tutta la letteratura mondiale, e vi si ritrovano per esempio trenta nomi di spade e otto termini per indicare la lancia, ecc.

Tale nomenclatura ha un carattere specifico. E' la

«nominatio» gridata ad alta voce nella piazza. Esempi simili li troviamo in tutta la letteratura della fine del Medioevo; e soprattutto nei misteri che contengono, in particolare, delle lunghe enumerazioni (denominazioni) di armi. Così, nel *Mystère du Vieil Testament* (XV secolo) gli ufficiali di Nabucodonosor, facendo una ricognizione, e contando le armi, menzionano quarantatré tipi di armi.

In un altro mistero, *Le martyre de Saint-Quentin* (della fine del XV secolo), particolarmente ricco di enumerazioni di ogni genere, il capo dell'esercito romano cita quarantacinque tipi di armi.

Sono enumerazioni che hanno tutte un carattere popolare e di piazza. E' la rassegna e l'esibizione delle forze armate, destinata a impressionare il popolo. Quando era necessario arruolare le truppe, mobilitarle e partire per la guerra (cfr. in Rabelais, gli appelli di Picrocole), l'araldo militare gridava ad alta voce i nomi di diversi tipi di armi, di reggimenti (bandiere); e nello stesso tempo venivano nominati in pubblico i nomi dei combattenti decorati, caduti in battaglia, ecc. Tali enunciazioni sono tutte sonore, solenni e tendono ad imporre alla collettività nomi ed appellativi, anche per la loro stessa lunghezza (come in Rabelais, nel caso citato).

Gli elenchi interminabili di nomi, denominazioni o l'ammassarsi di verbi, epiteti, che occupavano a volte più pagine, erano comuni nella letteratura del XV e XVI secolo. In Rabelais ne ritroviamo una quantità straordinaria; come per esempio, nel terzo prologo, ben sessantaquattro verbi servono a spiegare tutte le azioni e manipolazioni che Diogene compie con la sua botte (esse dovevano avvenire contemporaneamente all'attività bellica dei cittadini); sempre nel terzo libro ritroviamo trecentotré aggettivi che servono a caratterizzare gli organi genitali maschili nel loro stato migliore e peggiore, e duecentootto epiteti, invece, per esprimere il grado di stupidità del buffone Triboulet; nel *Pantagruelle* sono enumerati centoquarantaquattro titoli di libri che si trovano nella biblioteca Saint-Victor; nello stesso libro vengono citati sessantanove personaggi in occasione della visita all'inferno; nel quarto libro ritroviamo centocinquantaquattro nomi di cuochi nascosti «nel maiale» (episodio della guerra delle Salsicce); nello stesso libro duecentododici paragoni nella

descrizione di Quaresimante e i nomi di centotrentotto pietanze servite dai Gastrolatri al loro dio Ventripotente.

Siamo di fronte ad enumerazioni che implicano un giudizio elogiativo-ingiurioso (iperbolizzante). Ma ci sono, però, delle differenze sostanziali fra le diverse enumerazioni e ognuna di esse serve a diversi scopi letterari. Sul significato artistico e stilistico di enumerazioni simili ritorneremo ancora nell'ultimo capitolo. Per ora ci limiteremo soltanto a un tipo: la denominazione monumentale, da parata nella piazza.

Tale denominazione dà al prologo un tono completamente nuovo. E' chiaro che Rabelais non fa apparire mai un araldo e l'enumerazione è fatta dall'autore stesso, che parla con lo stesso tono dell'imbonitore da fiera, «grida» col tono propagandistico del venditore ambulante, fa piovere sui suoi nemici ingiurie grossolane. Adesso egli adotta il tono solenne dell'araldo in cui si percepisce chiaramente l'esaltazione patriottica dei giorni in cui fu scritto il prologo. La coscienza dell'importanza storica del momento trova la sua diretta espressione nelle seguenti parole:

...ho stimata troppo gran vergogna mostrarmi ozioso spettatore fra tanti valorosi, disertì e cavallereschi personaggi i quali, in vista e spettacolo dell'intera Europa, recitano questa illustre favola e tragica commedia...

(35)

Sottolineiamo per inciso in questa presa di coscienza, la sfumatura spettacolare, espressione della difficile situazione storica del momento.

Ma persino questo tono trionfale e monumentale si unisce nel prologo ad altri toni della pubblica piazza, come per esempio a quello pesantemente canzonatorio sulle donne corinzie che servirono a modo loro la causa della difesa, al tono ben noto dei rapporti familiari, delle ingiurie, delle imprecazioni e delle bestemmie di piazza. Il riso di piazza anche qui non cessa di risuonare. La coscienza storica di Rabelais e dei suoi contemporanei non teme questo riso. L'unica cosa di cui ha paura è la serietà unilaterale e congelata.

Nel prologo del romanzo, Diogene non partecipa all'attività guerresca dei suoi concittadini. Ma, per non rimanere inattivo

in un momento storico così importante, fa rotolare la botte verso il baluardo della fortezza e compie su di essa tutte le manipolazioni possibili e immaginabili, ma che sono egualmente senza senso e senza scopo pratici. Abbiamo già detto che Rabelais ci dà sessantaquattro verbi, che ricava dai campi più diversi della tecnica e dell'artigianato. L'agitazione febbrile e vana attorno alla botte è un travestimento parodico dell'attività seria dei cittadini, anche se non siamo di fronte, in questo caso, a una denigrazione pura e semplice e unilaterale di questo lavoro. Viene accentuato il fatto che la parodia allegra di Diogene è anche utile e indispensabile, e che Diogene contribuisce a suo modo alla difesa di Corinto. Non si può essere oziosi, e il riso non è affatto un'occupazione oziosa. Il diritto al riso e alla parodia giocosa di qualsiasi serietà è in opposizione in questo caso non tanto agli eroici cittadini di Corinto, ma ai delatori lugubri e ipocriti, nemici della verità libera e gioiosa. E' per questo motivo che quando l'autore del prologo identifica il suo ruolo con quello di Diogene nell'assedio di Corinto, trasforma la botte di Diogene in botte di vino (incarnazione rabelaisiana favorita della verità libera e gioiosa). Abbiamo già analizzato la scenetta di piazza dell'espulsione dei calunniatori e agelasti, scena che si svolge vicino alla botte.

Così, anche il prologo al terzo libro è dedicato alla sconsacrazione della serietà unilaterale e alla difesa del diritto del riso, valori che rimangono acquisiti persino nelle circostanze più gravi della lotta storica.

Allo stesso argomento sono dedicati anche i due prologhi al quarto libro (cioè «il vecchio prologo» e quello dedicato al cardinale Odet). In essi Rabelais sviluppa, come si è già detto, la sua teoria del medico allegro e della virtù curativa del riso, rifacendosi per questa operazione a Ippocrate e ad altre autorità. Ritroviamo in questi prologhi molti elementi di piazza (soprattutto nel vecchio prologo). Ma ora ci soffermeremo soltanto sull'immagine del medico allegro che diverte i suoi malati.

Conviene in primo luogo sottolineare i molteplici tratti popolari che si ritrovano nella figura del medico che prende la parola nel prologo al quarto libro. L'immagine tracciata da Rabelais è molto lontana dalla caricatura di tipo strettamente

professionale che verrà data del medico nella letteratura delle epoche posteriori. E' un'immagine complessa, universale e ambivalente. E' una mescolanza contraddittoria tra un livello superiore, «il medico simile a Dio» di Ippocrate, e un livello inferiore, il medico scatofago (mangiatore di escrementi) delle vecchie commedie, del mimo e delle facezie medievali. Il medico diventa essenziale nella lotta fra la vita e la morte nel corpo umano, e soprattutto nei momenti della nascita e dell'agonia: è partecipe alla nascita e alla morte. Il medico non si occupa tanto del corpo già formato, chiuso e dato, ma piuttosto del corpo che nasce, che si forma, che cresce, che dà la vita, che defeca, che soffre, agonizza, muore, che è smembrato, cioè quello che incontriamo nelle imprecazioni, nelle ingiurie, nelle bestemmie, e, più in generale, in tutte le immagini grottesche legate al «basso» materiale e corporeo. Il medico, in quanto partecipe e testimone della lotta fra la vita e la morte in un corpo malato, ha un rapporto speciale con gli escrementi e soprattutto con l'urina, il cui ruolo era preponderante nella medicina antica. Alcune stampe antiche rappresentano spesso il medico nell'atto di tenere con una mano, all'altezza degli occhi, un bicchiere pieno di urina (36). E' nell'urina che egli leggeva la sorte del malato ed era l'urina che decideva della vita o della morte. Nell'epistola al cardinale Odet, Rabelais parla dei medici e riporta la domanda tradizionale che è rivolta al medico dal malato:

E la mia urina vi dice forse che dovrò morire? (37).

Così l'urina e le altre escrezioni (feci, vomito, sudore) avevano nella medicina antica un secondo rapporto con la vita e la morte (oltre al legame già spiegato prima con il «basso» corporeo e la terra). Ma gli elementi eterogenei che si ritrovano nella contraddittoria figura del medico non si sono ancora esauriti. E ciò che univa tutti questi momenti eterogenei - da quello superiore rappresentato da Ippocrate a quello inferiore rappresentato dalla folla - era, secondo Rabelais, il riso nel suo significato universale e ambivalente. Nell'epistola al cardinale Odet Rabelais, rifacendosi a Ippocrate, dà una definizione estremamente tipica della pratica medica:

E difatti, la pratica della medicina è propriamente da Ippocrate paragonata a una battaglia e farsa, condotta da tre personaggi, il malato, il medico, la malattia.

(38)

La concezione farsesca del medico e della lotta fra la vita e la morte (con accessori scatologici e universalità di significato) è propria di tutta l'epoca. La ritroveremo in alcuni scrittori del XVI secolo e nella letteratura anonima di facezie, soties e farse. Per esempio in una sotie, anche gli allegri «bambini della Stupidità» si mettono al servizio del «Mondo», ma esso è cavilloso, non lo si può soddisfare: forse il Mondo è malato; viene chiamato un medico che esamina la sua urina e gli diagnostica una malattia al cervello; il Mondo ha paura di una catastrofe universale, causata da un diluvio o dal fuoco. In conclusione i bambini riescono a riportare il Mondo a uno stato d'animo allegro e spensierato.

Paragonate a Rabelais, queste ultime opere sono certamente molto più primitive e rozze. Ma l'immagine del medico è molto simile a quella rabelaisiana (compreso il diluvio e l'incendio nel loro aspetto carnevalesco). Il carattere universale e cosmico delle immagini, sottolineato in modo rilevante nelle soties, è a volte un po' astratto, al limite dell'allegoria.

Abbiamo esaminato il ruolo della piazza e delle sue «voci» nei prologhi di Rabelais. Cerchiamo ora di prendere in considerazione alcuni generi verbali della piazza e in primo luogo le «grida» (39). Abbiamo già detto che questi generi pratici si infiltrano nella letteratura dell'epoca ed hanno spesso in essa un ruolo stilistico molto importante. Tutto ciò lo abbiamo potuto constatare anche nei prologhi già analizzati.

Soffermiamoci adesso sul genere più semplice, che è stato però abbastanza importante per Rabelais, le «grida di Parigi» (cris de Paris).

Le «grida di Parigi» sono le réclames gridate dai mercanti parigini. A queste grida si dava una forma rimata e ritmica; ogni «grido» è una quartina, destinata a offrire una mercanzia e a vanarne le qualità. La prima raccolta di «grida di Parigi» composta da Guillaume de Villeneuve, risale al XIII secolo; l'ultima di Clément Jannequin, risale invece alla metà del XVI

secolo (sono «grida» contemporanee a Rabelais). Abbiamo del materiale abbastanza ricco sulle epoche intermedie, e soprattutto sulla prima metà del XVI secolo, così è possibile esaminare nel corso di quasi quattro secoli la storia di queste «grida» (40).

Le «grida di Parigi» erano molto in voga. Fu composta anche una «farsa delle gridi di Parigi», come nel XVII secolo erano state scritte la *Comédie des proverbes* e la *Comédie des chansons*. Questa farsa si rifaceva alle «gridi di Parigi» del XVI secolo. Abraham Boss, celebre pittore francese del XVII secolo, è l'autore di un quadro, *Cris de Paris*, in cui sono raffigurati i poveri venditori delle strade della capitale.

Le «gridi di Parigi» sono un documento molto importante dell'epoca non soltanto per lo storico e il linguista, ma anche per il critico letterario. Non avevano in realtà quel carattere specifico e limitato che ha la pubblicità moderna; per di più la letteratura stessa, persino nei suoi generi più elevati, non era chiusa agli aspetti e alle forme del linguaggio umano, per quanto pratici e «bassi» fossero. A quell'epoca la lingua nazionale francese divenne per la prima volta quella della grande letteratura, della scienza e dell'ideologia. Fino a quel momento essa era stata la lingua del folclore, della piazza, della strada, del mercato, dei piccoli mercanti, delle «gridi di Parigi», il cui peso specifico, nella viva creazione linguistica era, in quelle circostanze, realmente significativo.

Il ruolo delle «gridi di Parigi» era enorme nella vita della pubblica piazza e della strada. Le strade e le piazze risuonavano letteralmente delle gridi più varie. Ogni mercanzia, cibo, vino o cose varie, aveva il suo linguaggio, la sua melodia, la sua intonazione, cioè la sua immagine verbale e musicale. La raccolta di Truquet del 1545, *Les cris de Paris tous nouveaux, et sont en nombre, cent et sept* permette di cogliere ampiamente tale varietà. Ma queste centosette gridi riportate nella raccolta non erano le sole che si potessero sentire nel corso di una giornata; erano infatti molte di più. Bisogna ancora ricordare che in quel periodo, non soltanto tutta la pubblicità, ma anche tutti gli annunci in genere, ordinanze e leggi, ecc., erano proferiti oralmente e ad alta voce, erano, insomma, «gridi». Il ruolo del suono, della parola ad alta voce dunque, nella vita culturale e quotidiana era



molto più considerevole di quanto non lo sia oggi, epoca della radio. Paragonato all'epoca di Rabelais il XIX secolo è stato un secolo di mutismo. E questo fatto non può non essere preso in considerazione volendo studiare lo stile del XVI secolo e, in particolare, quello di Rabelais. La cultura della lingua volgare era in gran parte quella della parola pronunciata ad alta voce e a pieni polmoni, sulle piazze e sulle strade. E in essa le «grida di Parigi» hanno un posto importante.

Ma quale significato hanno avuto tali «grida» nell'opera di Rabelais? Essa contiene molte allusioni dirette alle «grida». Quando il re Anarco viene sconfitto e spodestato, Panurge decide di avvezzarlo al lavoro e lo fa diventare venditore di salsa verde. Comincia ad insegnare al re a «gridare» per fare la *réclame* della salsa verde, ma il re, inadatto e non abituato a tale tipo di cose, non riesce a imparare subito. Se Rabelais non cita il testo di questo «grido», nella già menzionata raccolta di Truquet (1545) è riportato anche il «grido» della salsa verde.

Non vogliamo qui cercare le allusioni più o meno dirette di Rabelais alle «grida di Parigi», quanto piuttosto porre nel modo più ampio ed esauriente il problema della loro influenza e del loro significato parallelo.

Non bisogna innanzi tutto dimenticare il ruolo enorme che hanno avuto i toni e le elencazioni pubblicitarie nell'opera di Rabelais.

In esse, in verità, non è sempre possibile distinguere i toni e le immagini delle *réclames* commerciali da quelle delle *réclames* degli imbonitori da fiera, del venditore di droghe medicinali, dell'attore, del medico ciarlatano, del compilatore di oroscopi, ecc. Ciò nondimeno è certo che anche le «grida di Parigi» hanno apportato un loro contributo.

Le «grida di Parigi» hanno avuto una certa influenza sull'aggettivazione di Rabelais che ha spesso un carattere «culinario», ripreso dal linguaggio di cui si servono abitualmente i banditori per propagandare le buone qualità della carne e del vino che offrono.

Nell'opera di Rabelais anche il nome stesso delle diverse mercanzie ha una notevole importanza: selvaggina, ortaggi, vino o oggetti di uso corrente, vestiti, utensili da cucina, ecc. Simili denominazioni hanno spesso un carattere tutto proprio: l'oggetto è menzionato per se stesso. Questo universo di cibo e

oggetti occupa un posto abbastanza di rilievo nel romanzo così come anche il mondo degli alimenti, delle pietanze e delle cose, che è quotidianamente elogiato dalle «grida» in tutta la loro diversità e ricchezza sulle strade e sulle piazze. E' l'universo dell'abbondanza, del mangiare, del bere, delle cose domestiche che ritroviamo nelle pitture dei maestri fiamminghi, nelle descrizioni dettagliate dei banchetti, così frequenti nella letteratura del XVI secolo. Menzionare e descrivere tutto ciò che avesse un rapporto con la cucina e la tavola era sia nello spirito che nel gusto dell'epoca. E le «grida di Parigi» non erano altro che una cucina sonora e un fastoso banchetto sonoro in cui ogni prodotto e ogni cibo aveva il proprio ritmo e la propria melodia particolare; era una sorta di sinfonia della cucina e del banchetto che risuonava in permanenza nelle strade. Appare evidente, dunque, come questa sinfonia abbia esercitato un'influenza sulle immagini letterarie dell'epoca, e in particolare su quelle di Rabelais.

Nella letteratura contemporanea a Rabelais le immagini dei banchetti e della cucina non erano dettagli limitati al cerchio ristretto della vita quotidiana ma avevano invece un significato universale più o meno ampio. Una delle migliori satire protestanti della seconda metà del XVI secolo è *Les satires chrestiennes de la cuisine papale* (l'abbiamo già menzionata). Nelle otto satire in cui è divisa l'opera, la chiesa cattolica è descritta come una cucina gigante che abbraccia il mondo intero: i suonatori di campane sono i comignoli della stufa, le campane sono le pentole, e gli altari i tavoli imbanditi; i differenti riti e preghiere sono presentati come pietanze diverse; in tal modo viene fornita una nomenclatura culinaria estremamente ricca. Questa satira protestante è eredità del realismo grottesco; essa abbassa la chiesa cattolica e il suo rituale trasponendoli nel «basso» materiale-corporeo, rappresentato qui dalle immagini del cibo e della cucina. Ma è chiaro comunque che queste immagini hanno un carattere universale.

Il legame con il «basso» materiale-corporeo è ancora più evidente nelle immagini culinarie universalizzate della poesia maccheronica, come per esempio nelle moralità, nelle farse, nelle soties, e in altri generi dove le immagini della cucina e dei banchetti, universalizzate (cioè simbolicamente ampliate)

hanno un ruolo importantissimo. Abbiamo già avuto occasione di menzionare l'importanza del mangiare e degli utensili da cucina nelle feste popolari come il carnevale, lo charivari, le diableries, in cui alcuni partecipanti si armano di uchvat (41), attizzatoi, spiedi, pentole e casseruole. Sono famose le salsicce e le pagnotte di enormi dimensioni che venivano preparate in onore del carnevale e portate in solenni processioni (42). Una delle forme più antiche di iperbole e di grottesco iperbolico era soprattutto l'esagerare oltre misura le dimensioni dei prodotti alimentari; è in queste esagerazioni della materia preziosa che si è rivelato per la prima volta il significato positivo e assoluto della grandezza e della quantità in un'immagine artistica. L'iperbole del mangiare è parallela a quelle più antiche del ventre, della bocca e del fallo.

In seguito, eco di queste iperboli materiali-positive è la funzione, simbolicamente allargata nella letteratura mondiale, delle immagini della bettola, del focolare, del mercato. Persino in Zola (*Le ventre de Paris*), nelle immagini del mercato ritroviamo ancora una esagerazione simbolica simile, la «mitologizzazione» dell'immagine del mercato. Anche in Victor Hugo, la cui opera abbonda di allusioni rabelaisiane, nella descrizione del viaggio sul Reno (*Le Rhin*, I, p. 45) c'è un brano in cui, alla vista di una bettola con un focolare, egli esclama:

Si j'étois Homère ou Rabelais, je dirois: cette cuisine est un monde dont cette cheminée est le soleil.

Hugo ha colto perfettamente l'importanza universale e cosmica della cucina e del focolare nel sistema di immagini rabelaisiane.

In relazione a tutto ciò che abbiamo detto si capisce l'importanza delle «grida di Parigi» all'epoca di Rabelais. Queste «grida» toccavano direttamente una delle arterie principali del pensiero immaginativo dell'epoca. Venivano percepite alla luce del focolare e della cucina che, a sua volta, rifletteva la luce del sole. Esse erano partecipi della grande utopia dei banchetti così in voga in quel periodo. E' proprio in questo ampio nesso che deve essere considerata sia l'influenza diretta delle «grida di Parigi» su Rabelais, sia il loro significato relativo per comprendere l'opera dello scrittore e tutta la

letteratura dell'epoca (43).

Per Rabelais e i suoi contemporanei le «grida di Parigi» non erano affatto un documento banale di vita quotidiana nel significato che questo termine venne ad avere in seguito. Ciò che nella letteratura posteriore è diventato «vita quotidiana» aveva, all'epoca di Rabelais, il valore di concezione del mondo e non era staccato dagli «avvenimenti», dalla storia. Le «grida di Parigi» sono un elemento essenziale della piazza e della strada e si basano sull'utopia popolare della festa che domina la piazza. Rabelais sentiva in queste «grida» i toni utopici del «gran festino» e il fatto stesso che questi toni di utopia fossero profondamente radicati nel cuore stesso della vita brulicante, concreta, tangibile, sensatamente pratica, dai mille odori, come era quella della pubblica piazza, corrispondeva pienamente al carattere specifico di tutte le immagini di Rabelais che uniscono in sé l'universalismo e l'utopia nel loro senso più ampio a una non comune concretezza, chiarezza, vivacità, localizzazione rigorosa e precisione tecnica.

Alle «grida di Parigi» sono simili le «grida» dei venditori di droghe medicinali di ogni genere. Queste «grida» fanno parte integrante della più antica struttura della vita di piazza. E anche l'immagine del medico che vanta i suoi rimedi è una delle più vecchie nella letteratura mondiale. Fra i predecessori francesi di Rabelais ricordiamo il celebre Diz de l'herberie di Rutebeuf (XIII secolo). E' il tipico grido del medico ciarlatano che in piazza fa propaganda delle sue medicine, ma a cui Rutebeuf guarda attraverso il prisma della satira grottesca. Fra i rimedi di questo medico c'è un'erba miracolosa per accrescere la potenza sessuale degli organi genitali.

Il legame del medico con la virilità, con il rinnovamento e la rinascita della vita (come anche con la morte), è tradizionale. Se questo tema è smorzato in Rutebeuf, in Rabelais scoppia a piena forza e con schiettezza.

Gli elementi della lode e della réclame mediche in piazza si ritrovano spesso in forma più o meno manifesta in tutta l'opera di Rabelais. Abbiamo già parlato delle Cronache viste come rimedio per il mal di denti e sollievo alla gotta e alla sifilide. Anche il terzo prologo contiene degli elementi simili. Così, per esempio, quando fra' Giovanni spiega che la tonaca monacale ha la proprietà di accrescere la potenza sessuale e che la

recitazione dei salmi guarisce l'insonnia, siamo di fronte, in forma attenuata s'intende, a una *réclame* dello stesso tipo.

Esempio interessante di «lodi mediche» più complesse è la famosa esaltazione del «Pantagruelion» che conclude il terzo libro. Alla base di questo elogio della canapa e dell'amianto o asbesto (cioè «Pantagruelion») c'è l'elogio del lino fatto da Plinio nella *Historia naturalis*. Ma come tutte le immagini che Rabelais riprende da altri, anche questo brano di Plinio ha subito una completa metamorfosi all'interno del contesto ed è marcato da un sigillo tipicamente rabelaisiano. L'elogio di Plinio era puramente retorico. Dal punto di vista genetico (se si vuole guardare alla genesi), anche la retorica è legata alla piazza. Ma nell'elogio retorico di Plinio, della piazza non è rimasto nulla, esso è piuttosto il prodotto di una cultura raffinata e puramente libresca. Nell'elogio di Rabelais invece si percepiscono i toni dell'elogio di piazza, analoghi a quelli del *Diz de l'herberie*, alle *réclames* degli erboristi e dei venditori di erbe miracolose.

Troviamo qui persino le reminiscenze delle leggende folcloriche locali dedicate alle erbe magiche (sul genere della nostra *razryv-trava*) (44). Grazie alla piazza popolare e al folclore locale la celebrazione del Pantagruelion acquista un suo radicalismo utopico e un suo profondo ottimismo, che mancano totalmente al pessimista Plinio. Ma è evidente che le forme esteriori del «grido» di piazza nell'elogio del Pantagruelion sono decisamente attenuate e indebolite.

Notiamo piuttosto, nella letteratura postrabelaisiana, la brillante utilizzazione delle lodi dei rimedi medici nella *Satire Ménippée* di cui abbiamo già parlato. Questa opera eccezionale è piena di elementi ripresi dalla piazza. Nella parte introduttiva della satira (corrispondente al *cri* delle moralità e delle *soties*) è rappresentato un ciarlatano spagnolo: mentre al Louvre si svolgono i preparativi della riunione dei membri della Lega, il nostro ciarlatano, nella corte, si dà al commercio di un rimedio miracoloso universale contro tutti i mali e le disgrazie che ha il nome di «cattolico spagnolo». Egli «grida» questo rimedio, elogiandolo in tutti i modi, e con questa smisurata lode di piazza denuncia allegramente e sarcasticamente la propaganda e la «politica cattolica» spagnola. Le «grida» introduttive del ciarlatano preparano

quest'atmosfera di cinica schiettezza in cui gli uomini della Lega, nelle ultime parti della satira, smascherano se stessi e i loro piani. Per la sua struttura e per la sua tendenza alla parodia, il «grido» del ciarlatano spagnolo somiglia ai prologhi di Rabelais.

E le «grida di Parigi», come le «grida» dei venditori di rimedi miracolosi e dei ciarlatani da fiera, appartengono ai generi elogiativi del linguaggio di piazza. Naturalmente sono anche ambivalenti, piene di riso e ironia; ma sono sempre pronte a mostrare la loro seconda faccia, cioè pronte a trasformarsi in ingiurie e imprecazioni. Esse hanno anche delle funzioni abbassanti, materializzano e «corporizzano» il mondo, e sono sostanzialmente legate al «basso» materiale-corporeo ambivalente. Ma, ciò nondimeno, in esse domina il polo positivo di questo «basso»: il mangiare, il bere, la guarigione, la rigenerazione, la virilità, l'abbondanza.

Il rovescio degli elogi di piazza sono le ingiurie, le imprecazioni, le bestemmie e gli spergiuri. Anch'essi sono ambivalenti ma vi domina il polo negativo del «basso»: la morte, la malattia, la decomposizione e lo smembramento del corpo, il suo sminuzzamento e l'assimilazione.

Durante l'analisi dei prologhi abbiamo già passato in rassegna la molteplicità di imprecazioni e ingiurie. Dovremo adesso guardare meglio un aspetto del linguaggio di piazza che nel romanzo di Rabelais è apparentato a quest'ultime dalla sua origine e dalle sue funzioni artistico-ideologiche: ci riferiamo agli spergiuri e alle bestemmie.

Fenomeni come le ingiurie, le imprecazioni, gli spergiuri, le oscenità, sono elementi non ufficiali del linguaggio. Sono ed erano considerati come una violazione flagrante delle normali regole del linguaggio, come un rifiuto deliberato di piegarsi alle regole verbali: etichetta, cortesia, devozione, deferenza, rispetto del rango, ecc. Per questo motivo tutti questi elementi, se sono disponibili in quantità sufficiente e in forma intenzionale, esercitano una forte influenza su tutto il contesto, su tutto il linguaggio: lo traspongono su un piano differente e lo sottraggono a tutte le convenzioni verbali. Così questo linguaggio, liberato dal potere delle regole, delle gerarchie e

dei divieti della lingua comune, si trasforma in un certo senso in una lingua a sé, che, paragonata alla lingua ufficiale, è una specie di argot. Ma questo linguaggio crea contemporaneamente anche una collettività particolare, una collettività schietta e libera nel suo modo di parlare e in cui è implicito un rapporto familiare fra le persone. Questa collettività era, in sostanza, la folla in piazza, la folla soprattutto nei giorni di festa, di fiera e di carnevale.

La composizione e il carattere degli elementi capaci di trasfigurare tutto il linguaggio e di creare una collettività libera che si esprime in forma familiare, si modifica nel corso delle epoche. Le espressioni oscene e blasfeme, così numerose nel XVII secolo, e che avevano la forza di trasformare il contesto delle frasi, non erano state affatto percepite come tali all'epoca di Rabelais e non oltrepassavano i limiti della lingua normale e ufficiale.

Del tutto relativo era anche il grado di influenza che qualsiasi parola o espressione extra ufficiale (o «oscena») aveva sul contesto. Ogni epoca ha le sue regole di linguaggio ufficiale, di decenza e correttezza (45). E in ogni epoca esistono alcune parole ed espressioni che servono da segnale: parlare liberamente, chiamare le cose con il loro nome, parlare senza reticenze ed eufemismi. L'uso di parole ed espressioni di tal genere ha creato un'atmosfera di schiettezza popolare, ha indirizzato verso una determinata tematica e verso una concezione non ufficiale del mondo. Naturalmente le possibilità che dà il carnevale sotto questo aspetto (linguistico) si rivelano pienamente soprattutto nella piazza in festa, nel momento cioè in cui cadono tutte le barriere gerarchiche che separano gli individui e si stabilisce un contatto familiare reale fra di essi. In questo caso essi diventano parti integranti dell'unitario aspetto comico del mondo.

All'epoca di Rabelais un carattere simile, fra gli elementi non ufficiali, lo avevano i cosiddetti jurons cioè le bestemmie e gli spergiuri. Si imprecava e si spergiurava essenzialmente su diversi temi sacri: «il corpo di Dio», «il sangue di Dio», le feste religiose, i santi e le loro reliquie, ecc. Nella maggior parte dei casi i jurons erano delle sopravvivenze di antiche formule sacre. Il discorso familiare era pieno di simili jurons. I diversi gruppi sociali e persino i diversi individui avevano ognuno il

proprio repertorio particolare o il loro juron favorito che usavano regolarmente. Fra i personaggi di Rabelais, fra' Giovanni in particolare infiora il suo discorso di jurons e non può fare un passo senza di essi. Quando Ponocrate gli domanda perché bestemmia, egli risponde: «E' solo per ornare il mio discorso: sono i colori della retorica ciceroniana» (46). Neanche Panurge è parco di imprecazioni.

I jurons erano un elemento non ufficiale del linguaggio. Erano vietati apertamente ed avevano due avversari acerrimi: da una parte la chiesa e lo stato, dall'altra gli umanisti. Questi ultimi li trattavano come elementi superflui della lingua, parassiti, che non facevano altro che alterarne la purezza, e li consideravano come eredità del barbaro Medioevo. Questa è l'opinione anche di Ponocrate nel brano già citato. Lo stato e la chiesa vi vedevano un impiego blasfemo e profanante dei nomi sacri, incompatibile con la pietà religiosa. Sotto l'influenza della chiesa il potere statale aveva in diversa misura promulgato delle ordinanze contro i jurons. Erano ordinanze che venivano rese pubbliche in piazza. Ricordiamo quelle di Carlo VII, Ludovico XI (12 maggio 1478) e infine Francesco I (marzo 1525). Ma tali condanne e interdizioni non facevano che sancire il loro carattere non ufficiale, e accrescere la sensazione che colui che li usava violasse le regole del linguaggio: ciò, a sua volta, accentuava il colorito specifico del linguaggio, costellato di spergiuri e bestemmie, e lo rendeva ancora più familiare e più licenzioso. Le bestemmie cominciarono ad essere percepite come una chiara violazione del sistema ufficiale della concezione del mondo, come un chiaro passo avanti della protesta verbale contro quest'ultima.

Il frutto proibito è dolce. E anche i re, che emettevano le ordinanze, avevano le loro bestemmie favorite, che, nella coscienza popolare, venivano comunemente usate come loro costanti nomignoli confidenziali sui generis. Luigi XI era chiamato *Pasque Dieu*, Carlo VIII *le bonjour Dieu*, Luigi XII *le diable m'emporte* e Francesco I *foy de gentilhomme*. Roger de Collerye, contemporaneo di Rabelais, ebbe l'idea originale di comporre la pittoresca poesia *Epitheton des quatre Roys*:

Quand la «*Pasque Dieu*» deceda  
Le «*Bon Jour Dieu*» lui succeda  
Au «*Bon Jour Dieu*» deffunt et mort,



Succeda le «Diable m'emporte»,  
Luy decédé, nous voyons comme  
Nous duist la «Foy de Gentil Homme». (47)

Qui le bestemmie abituali si trasformano in segni caratteristici e in nomignoli sui generis di alcune persone. Certi gruppi sociali e professionali erano caratterizzati allo stesso modo.

Se le bestemmie profanavano le cose sacre, esse lo facevano come nella strofa citata, in modo duplice: Pasque Dieu muore, Bonjour Dieu (cioè il Natale) pure, e sono sostituiti dal Diable m'emporte. Si manifesta qui apertamente il carattere libero, e tipico della pubblica piazza, delle bestemmie. Esse creano quell'atmosfera in cui diventa possibile questo gioco libero e gioioso con le cose sacre.

Abbiamo già detto che ogni gruppo sociale e professionale aveva le sue bestemmie tipiche e favorite. Con l'aiuto di esse Rabelais dà un sorprendente quadro dinamico della piazza del suo tempo con la sua multiforme composizione. Quando il giovane Gargantua, arrivato a Parigi, si stufa della curiosità inopportuna della folla parigina, comincia a inondarla di urina. Rabelais non descrive la folla, ma riporta le bestemmie e le imprecazioni con le quali essa si scatena e noi sentiamo la sua composizione sociale.

Ecco l'intero passo:

- Mi sembra che questi gaglioffi vogliano ch'io paghi loro il mio benvenuto, il mio proficiat. Ed è giusto. Adesso gli darò io da bere; ma in modo che non s'aspettano, e che li tirerà pari pari.

E, sorridendo, sbottonò la sua bella braghetta, e brandendo la mentula in aria, li scompisciò con tal violenza che ne annegò duecentosessantamila e quattrocentodiciotto, senza contare le donne e i bambini.

Un certo numero di loro si salvò da quella gronda affidandosi alla agilità dei piedi; e quando furono in cima alla salita dell'Università, tossicchiando, sputacchiando, e senza fiato, si misero a rinnegare e bestemmiare le piaghe di Nostro Signore: «Roba da negar Dio! Sacrabieu! Ma vardate che gioeugh! Ah Merdonna! O sacrabio! Das dich Gots leyden

schend! Potta di Cristo! Ventre di San Quinidio! Virtù divina! Aiutami San Sulpizio! Aiutami San Patrizio! San Teobaldo ti faccio il voto! Pasqua di Dio! Giorno di Dio! Che il diavolo mi porti! Fede di gentiluomo! Santa salsiccia! San Codegrino che fosti annegato nel vino! O San Fottino apostolo! O San Pistolino!

O Santa Mamica, ci ha tirati proprio pari pari!» Per cui la città fu da quel fatto in poi sempre chiamata Parì [...]

(48)

Abbiamo di fronte una scena estremamente viva e dinamica, rumorosa, della folla parigina eterogenea del XVI secolo. Sentiamo la sua composizione sociale: sentiamo il guascone po cap die bious (O sacrabio!), l'italiano «Potta di Cristo», il tedesco lanzichenecco das dich Gots leyden schend («che la passione di Dio ti faccia perdere»), l'erbivendolo e il mercante di legumi (San Fiacre de Brie [San Sulpizio] era in Francia il santo protettore degli orticoltori e dei giardinieri), del calzolaio (che aveva per protettore San Teobaldo), l'ubriaco (San Codegrino, protettore di tutti quelli a cui piace il vino). Tutte le altre bestemmie (ventuno in tutto) hanno ognuna una sfumatura specifica, evocano una certa associazione complementare. Così incontriamo qui, in ordine cronologico, le già conosciute bestemmie degli ultimi quattro re di Francia che confermano ulteriormente la popolarità di questi originali soprannomi. Non è escluso che noi non riusciamo a cogliere numerose sfumature e allusioni che erano chiarissime invece per i contemporanei di Rabelais.

Il carattere specifico di questa immagine sonora della folla è dato proprio dal fatto che essa è costruita dalle sole bestemmie, cioè al di fuori di tutte le regole del discorso ufficiale. Ed è per questo motivo che la reazione verbale dei parigini si lega organicamente al gesto volgare ben più antico di Gargantua, che inonda di urina la folla. Questo gesto è non ufficiale allo stesso modo della reazione verbale della folla. Ambedue mettono in luce lo stesso aspetto non ufficiale del mondo.

Sia il gesto (l'abluzione con l'urina) che la parola (i jurons) creano l'atmosfera per i travestimenti liberi dei nomi dei santi e delle loro funzioni. Così, fra la folla alcuni evocano la «Santa

salsiccia» (saint Andouille) che ha qui il significato del fallo, altri «San Codegrino» (saint Guodegrin) che deriva da Godet grand, cioè grande calice, ma che era anche il nome di una bettola molto popolare nella piazza di Grève (e che Villon menziona nel suo Testamento) (49).

Altri invocano «San Fottino» (saint Foutin), travestimento parodico del nome San Photin, altri «San Pistolino» (saint Vit) che ha qui il senso di fallo. Infine altri gridano «Santa Mamica» (sainte Mamye) il cui nome è diventato espressione comune per indicare l'amante. Così tutti i santi che vengono evocati qui sono travestiti o sul piano osceno o su quello conviviale.

In quest'atmosfera carnevalesca diventa comprensibile anche l'allusione di Rabelais al miracolo della moltiplicazione dei pani. Egli afferma che Gargantua ha annegato nella sua urina 260.418 persone «senza considerare le donne e i bambini». Questa formula evangelica (che Rabelais utilizza molto spesso) è presa direttamente dalla parabola evangelica della spartizione dei cinque pani tra il popolo. Così tutto l'episodio dell'urina e della folla popolare non è altro che un'allusione mascherata al miracolo evangelico (50).

Vedremo in seguito che non è l'unico travestimento che Rabelais fa dei miracoli evangelici.

Prima di compiere il suo gesto tipicamente carnevalesco, Gargantua dichiara di farlo soltanto «per ridere» (par rys) e la folla conclude la sua sfilza di bestemmie e spergiuri con le parole «siamo bagnati per ridere» (nous sommes baignés par rys) (51). A questo punto l'autore afferma che fu proprio da allora che la città cominciò a chiamarsi Parigi (Dont fut depuis la ville nommée Paris). E questo significa che tutto quest'episodio è un allegro travestimento carnevalesco del nome della città, Paris ed è, nello stesso tempo una parodia di alcune leggende locali sull'origine del nome (molto popolari erano in Francia a quell'epoca i riadattamenti poetici seri di tali leggende, e in particolare vi si dedicarono Jean Lemaire ed altri poeti della scuola «retorica»). Infine, tutti gli avvenimenti di questo episodio si compiono «soltanto per ridere». Dall'inizio alla fine siamo di fronte a un'azione comica popolaresca, un gioco carnevalesco della folla sulla piazza. In questo gioco fatto «per ridere» si inseriscono sia il nome della città che

quello dei santi, dei martiri e il miracolo evangelico. E' un gioco con le cose «elevate» e «sacre», che si uniscono qui alle immagini del «basso» materiale e corporeo (l'urina, i travestimenti erotici e conviviali). Le imprecazioni, come elementi non ufficiali del linguaggio e come profanazione di ciò che è sacro, si mescolano completamente a tale gioco, e sono all'unisono con esso per senso e tono.

Ma qual è il soggetto delle bestemmie? Il loro contenuto dominante è lo smembramento del corpo umano. Si impreca essenzialmente sulle differenti parti e organi del corpo divino: il corpo di Dio, la sua testa, il suo sangue, le sue piaghe, il suo ventre; le reliquie dei santi e dei martiri: gambe, mani, dita, ecc., conservate nelle chiese. Le bestemmie più inammissibili e peccaminose erano ritenute soprattutto quelle che facevano riferimento al corpo di Cristo e alle sue diverse parti - ma malgrado ciò restavano le più diffuse. Il predicatore Menauld (contemporaneo più anziano di Rabelais) in un sermone dove condanna tutti quelli che ricorrono con eccessiva frequenza alle bestemmie dichiara:

Uno afferra Dio per la barba, l'altro per la gola, il terzo per la testa [... ] E' sicuro che parlano dell'umanità del Cristo-Salvatore con meno rispetto di quanto non faccia il macellaio nei riguardi della sua carne.

Nella sua *Diablerie* (1507) il moralista Eloy d'Amerval, condannandole a sua volta, mette in luce con grande chiarezza l'immagine carnevalesca dello smembramento del corpo, che sta alla base della maggior parte di esse:

Ils jurent Dieu, ses dens, sa teste,  
Son corps, son ventre, barbe et yeulx,  
Et le prennent par tant de lieux,  
Qu'il est haché de tous costez  
Comme chair à petits pasteiz. (52)

Lo stesso d'Amerval certamente non sospettava di aver fatto delle bestemmie un'analisi così eccellente dal punto di vista storico-culturale. Ma come uomo a cavallo fra il XV e il XVI secolo, egli conosceva bene il ruolo dei macellai e dei cuochi,

del coltello da cucina, del corpo smembrato, del ripieno per le salsicce e i patés, non soltanto nella realtà, ma anche nel sistema delle immagini carnevalesche della festa popolare. E' per questa ragione che ha potuto fare dei paragoni così giusti fra queste immagini e il corpo smembrato di Dio che si ritrova nelle bestemmie e nelle imprecazioni.

Le immagini del corpo smembrato e le anatomizzazioni di ogni tipo hanno un ruolo di primo piano nel romanzo di Rabelais. Ed è per questo che anche il soggetto delle bestemmie si integra perfettamente col sistema unitario delle immagini rabelaisiane. E' da notare che fra' Giovanni, fervente amatore di bestemmie, ha il soprannome d'Entommeure, che significa carne tritata, tritume, ripieno. Sainéan vede in questo fatto una duplice allusione: da una parte allo spirito combattivo di fra' Giovanni, e dall'altra alla sua evidente predilezione per la buona cucina (53). Ma l'importante è che «lo spirito combattivo», la guerra, la battaglia da una parte, e la cucina dall'altra, hanno un punto comune di intersezione: lo smembramento del corpo, il «tritume». Per questo le immagini culinarie nella descrizione delle battaglie erano molto diffuse nella letteratura del XV e del XVI secolo, e soprattutto là dove questa letteratura era legata alla tradizione comica popolare. Così, già Pulci caratterizza il campo di battaglia di Roncisvalle come «simile ad una sacca di ragù fatto di sangue, teste, gambe e altre membra» (54). E immagini di questo tipo si ritrovano già nell'epos dei cantastorie.

Fra' Giovanni è proprio «d'entommeure» nel duplice senso del termine; e il legame sostanziale di questi due significati in apparenza così eterogenei spicca dappertutto in Rabelais con eccezionale chiarezza. Nell'episodio della «guerra delle Salsicce» fra' Giovanni sviluppa l'idea dell'importanza militare dei cuochi, basandosi sui fatti storici (il cuoco capitano Nabuzardan, e altri); egli si mette a capo di centocinquantaquattro cuochi, armati di utensili da cucina (spiedi, uchvat, tegami, ecc.) e li fa entrare nello storico «maiale» che ha nella «guerra delle Salsicce» lo stesso ruolo del cavallo di Troia. D'altra parte fra' Giovanni durante la battaglia si rivela come anatomizzatore provetto, che trasforma in «tritume» il corpo umano (55). E lo stesso carattere «anatomizzante» ha evidentemente anche la descrizione della

battaglia nella vigna del convento (dove egli intanto si aggira con il bastone della croce), che è un elenco anatomico lungo e dettagliato delle membra e degli organi colpiti, delle ossa e delle articolazioni spezzate. Ed ecco un estratto di questa anatomia carnevalesca:

E agli uni spappolava il cervello, agli altri rompeva braccia e gambe, a un terzo dislocava gli spondili del collo, o spaccava le reni, fendeva il naso, crepava gli occhi, fracassava le mandibole, cacciava i denti in gola, sconquassava gli omoplati, sfracellava le gambe, slogava gli ischi, staccava gli arti dal tronco.

Questa descrizione anatomica dei colpi che smembrano il corpo, è tipicamente rabelaisiana. Alla base di questa anatomizzazione carnevalesco-culinaria sta l'immagine grottesca del corpo smembrato, che abbiamo già visto nell'analisi delle imprecazioni, delle ingiurie e delle bestemmie.

Così le bestemmie con il loro profanante smembramento del corpo sacro ci riportano al tema della cucina delle «grida di Parigi» e a quello grottesco e corporeo delle imprecazioni e ingiurie di piazza (malattie, malformazioni, organi del «basso» corporeo). Tutti gli elementi di piazza, analizzati in questo capitolo, sono molto legati fra di loro sia sul piano contenutistico che su quello formale. Indipendentemente dalle loro funzioni pratiche, essi danno un unico aspetto non ufficiale del mondo. Non ufficiale sia per il tono (il riso) che per l'oggetto (il «basso» materiale e corporeo). Sono tutti legati alla gioiosa materia del mondo, a ciò che nasce, muore, dà la vita, che è divorato e divora, ma che in definitiva cresce e si moltiplica sempre, diventa sempre più grande, sempre migliore e sempre più abbondante. Questa materia gioiosa ambivalente è nello stesso tempo la tomba, il grembo materno, il passato che fu e il presente che sarà, è l'incarnazione del divenire.

Così tutti gli elementi eterogenei della piazza da noi analizzati, sono pervasi nella loro diversità dall'unità interna della cultura popolare del Medioevo, ma nel libro di Rabelais tale unità è organicamente in correlazione con i nuovi principi del Rinascimento. Sotto questo aspetto i prologhi sono molto

significativi: tutti e cinque i prologhi (il quarto libro infatti ne ha due) sono degli splendidi esempi di pubblicistica rinascimentale ispirata dalla piazza in festa. Come abbiamo visto, nei prologhi c'è la demistificazione delle basi stesse della concezione medievale del mondo, e nello stesso tempo essi sono pieni di allusioni ed echi dell'attualità politica e ideologica.

I generi della piazza che abbiamo passato in rassegna sono relativamente primitivi (alcuni sono addirittura arcaici), ma sono dotati di una forza capace di smascherare, abbassare, materializzare e «corporizzare il mondo». Tradizionali e profondamente popolari, essi si creano attorno un'atmosfera di libertà e spontaneità. Perciò le «grida» eterogenee della piazza, imprecazioni, impropri e bestemmie, sono fattori molto importanti della formazione dello stile di Rabelais. Abbiamo già esaminato il loro ruolo nei prologhi: creano quel linguaggio del tutto gioioso, ardito, libero e schietto di cui ha bisogno Rabelais per realizzare il suo assalto alle «tenebre gotiche».

Questi generi preparano l'atmosfera alle forme e alle immagini della festa popolare propriamente detta, con la cui lingua Rabelais ha rivelato la sua nuova e gioiosa verità sul mondo. Ed è proprio alle immagini e alle forme popolari della festa che è dedicato il prossimo capitolo.

## NOTE:

(1) A.S. Puskin, *Stichi, so-cinennye no-c'ju vo vremja bessonnicy* [Versi composti in una notte insonne]; il secondo verso è nella redazione di V.A. -zuckovskij.

(2) Cfr. Roman de Fauvel, in *Histoire littéraire de la France*, XXXII, p. 146: «L'un getoit le bren au visage [...] L'autre getoit le sel au puis».

(3) In Hans Sachs, per esempio, c'è il carnevalesco «gioco della merda».

(4) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 708].

(5) Redazione ampliata e rimaneggiata delle Grandi cronache, che contiene numerosi prestiti dal Pantagruel. Pubblicata, sembra, nel 1534, da Francois Gérault.

(6) Nella letteratura mondiale e soprattutto nelle opere orali anonime, troviamo molti esempi in cui l'agonia e l'atto della defecazione sono mescolati insieme, o il momento della morte coincide con quello del soddisfacimento dei bisogni naturali. E' uno dei procedimenti più diffusi di abbassamento della morte e del moribondo. Possiamo chiamare questo tipo di abbassamento «tema di Malbrough». In letteratura vorrei qui menzionare la satira ammirevole, autenticamente saturnalesca di Seneca, l'Apocolocyntosis, in cui l'imperatore Claudio muore proprio nel momento in cui soddisfa i suoi bisogni. In Rabelais il «tema di Malbrough» esiste in differenti varianti. Per esempio gli abitanti dell'«isola dei venti» muoiono emettendo dei gas, e la loro anima fuoriesce dall'ano. In un altro passo egli fa l'esempio di un romano che muore dopo aver emesso un certo suono in presenza dell'imperatore. Immagini di questo tipo abbassano non solo il moribondo, ma abbassano e materializzano la morte stessa, la trasformano in spauracchio gioioso.

(7) Anche Voltaire, nel suo *Sottisier*, ha dato una definizione-tipo dell'atteggiamento sprezzante e condiscendente manifestato nei confronti di Rabelais e del suo secolo: «Si ammira Marot, Amyot, Rabelais, come si lodano i bambini quando casualmente dicono qualcosa di buono. Sono apprezzati perché si disprezza il loro secolo, e i bambini perché non ci si aspetta niente dalla loro età» (*ouvrés complètes*, Garnier, Paris 1880, tomo XXXII, p. 556). Queste frasi sono estremamente significative dell'atteggiamento dei filosofi dei lumi verso il passato e, in modo particolare, verso il XVI secolo. Purtroppo, ancora oggi, sono ripetute troppo spesso sotto diverse forme. Bisognerebbe finirla, una volta per tutte, con le idee completamente false sulla ingenuità del XVI secolo.

(8) A tale proposito cfr. H. CLOUZOT, *L'ancien théâtre en Poitou*, 1900.

(9) La letteratura ricreativa studentesca faceva parte della cultura di piazza e, per il suo carattere sociale, era legata, e a volte addirittura vi si fondeva, alla cultura popolare. Fra gli autori anonimi del realismo grottesco (soprattutto per la parte in latino) c'erano probabilmente molti studenti ed ex studenti.

(10) Persino l'opera di Goethe fu ancora legata, in notevole misura, alle date della fiera di Francoforte.



(11) Era tipico dell'epoca che un solo personaggio fosse nello stesso tempo un dotto erudito e un autore popolare.

(12) Al contrario invece, la leggenda biografica ci descrive

Rabelais come un personaggio carnevalesco. La sua vita è piena, secondo la leggenda, di mistificazioni, travestimenti, beffe comiche. L. Moland ha giustamente chiamato il Rabelais della leggenda «Rabelais de careme-prenant», cioè un Rabelais carnevalesco.

(13) In verità Burckhardt faceva allusione non tanto alle feste popolari di piazza, quanto a quelle ufficiali della corte.

(14) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 80].

(15) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 171].

(16) Ci è arrivata per esempio una ricetta di questo tipo contro la calvizie, che risale all'inizio del Medioevo.

(17) La sifilide fece la sua apparizione in Europa negli ultimi anni del XV secolo, sotto il nome di «malattia di Napoli». La si chiamava volgarmente «gorre» o «grand'gorre», cioè lusso, pomposità, sfarzo, sontuosità. Nel 1539 apparve un libro intitolato *Le triumphe de très haulte et puissante dame Verolle*.

(18) Luciano scrisse una tragicommedia in versi, la *Tragodopodagra* (che ha come personaggi Podagro e Podagra, un medico, un aguzzino e un coro); Fischart, un giovane contemporaneo di Rabelais, scrisse a sua volta la *Podagrammish Trostbuchlin*, in cui celebra ironicamente la malattia considerata come un risultato della grassa oziosità. La celebrazione ambivalente della malattia (soprattutto la sifilide e la gotta) era molto diffusa nel Medioevo.

(19) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 172].

(20) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 173].

(21) Questo destinatario a più volti è, con una metafora immediata, la folla che nella piazza, durante la fiera, circonda i palchi dei venditori, è il lettore a più volti delle *Cronache*. E' a lui che sono dirette lodi e ingiurie: in effetti, alcuni lettori sono i rappresentanti del vecchio mondo e di concezioni del mondo ormai agonizzanti, gli agelasti (cioè le persone che non sanno ridere), gli ipocriti, i calunniatori, i rappresentanti delle tenebre, mentre altri incarnano il nuovo mondo, la luce, il riso e la verità; insieme costituiscono la stessa folla, lo stesso

popolo che muore e si rinnova; quell'unico popolo che è contemporaneamente elogiato e ingiuriato. Questa è solo una metafora immediata, poiché più oltre dietro la folla, dietro il popolo, c'è tutto il mondo indeterminato, indefinito, che muore nascendo e che nasce per morire.

(22) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 7].

(23) [Gargantua e Pantagruale cit., pp. 7-8].

(24) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 7].

(25) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 9].

(26) [Ibid., p. 8].

(27) [Ibid., pp. 80-81].

(28) [Ibid., pp. 9-10].

(29) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 9].

(30) [Ibid., p. 313].

(31) [Gargantua e Pantagruale cit., pp. 319-20].

(33) [Ibid., pp. 701-2].

(34) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 704].

(35) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 316].

(36) Una di queste stampe, ripresa da un libro del 1534, è riprodotta nella monografia di Georges Lote (*La vie et l'oeuvre de Francois Rabelais* cit., pp. 164-65, tav. VI).

(37) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 506].

(38) [Ibid., p. 504].

(39) Ancora oggi è viva l'espressione «l'ultimo grido» (*dernier cri*), in riferimento alla moda.

(40) Sulle «grida di Parigi» cfr. ALFRED FRANKLIN, *Vie privée d'autrefois*, I: *L'annonce et la réclame*, Paris 1887; sono riportate qui le grida di Parigi nelle diverse epoche. Cfr. anche J.G. KASTNER, *Les voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires*, Paris 1857.

(41) [Forchettone per ritirare le pentole dal forno].

(42) Per esempio, durante il carnevale di Königsberg del 1583 i macellai avevano preparato una salsiccia che pesava 440 libbre e che era portata da 90 macellai. Nel 1601, pesava 900 libbre. Anche adesso è possibile vedere delle salsicce giganti e delle ciambelle giganti, finte in verità, nelle vetrine dei panifici e delle macellerie.

(43) Fra gli studiosi di Rabelais, Lazare Sainéan ha messo in luce il significato delle «grida di Parigi» nel suo libro sulla lingua di Rabelais, estremamente ricco di documentazione.

Malgrado ciò egli non ne mette in evidenza tutta l'importanza e si sforza piuttosto di cogliere le allusioni dirette alle grida che si ritrovano nel romanzo (cfr. Sainéan, *La langue de Rabelais* cit., tomo I, p. 275).

(44) [Nella tradizione favolistica russa, erba magica capace di aprire tutti i chiavistelli e le serrature, permettendo così di impadronirsi di ricchezze e tesori].

(45) Sui cambiamenti storici delle regole del linguaggio in rapporto alle oscenità, cfr. F. BRUNOT, *Histoire de la langue française*, tomo IV, cap. V: *L'honnêteté dans le langage*.

(46) [Gargantua e Pantagruelle cit., p. 118].

(47) [Quando «Pasque Dieu» morì «Bon Jour Dieu» lo seguì A «Bon Jour Dieu» defunto e morto Seguì «Le Diable m'emporte» Morto lui, vediamo come Ci guida «Foy de Gentil Homme»].

(48) [Gargantua e Pantagruelle cit., p. 56].

(49) Rabelais fa allusione alla leggenda secondo la quale questo santo pare sia stato martoriato con delle mele cotte (immagine carnevalesca abbassante).

(50) Questo non è un travestimento vero e proprio, ma una semplice allusione. Ardite allusioni di questo tipo sono molto diffuse nella letteratura ricreativa dei «giorni grassi» (cioè nel realismo grottesco).

(51) [Nella traduzione italiana a cui qui ci riferiamo, la frase è tradotta liberamente con «ci ha tirati proprio pari pari!»]

(52) [«Bestemmiano Dio, i suoi denti, la sua testa, il suo corpo, il suo ventre, barba e occhi e lo afferrano da tante parti che viene tritato e ritritato come impasto da paté»].

(53) Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais* cit., tomo II, p. 472.

(54) Anche sul piano dell'epopea, d'altronde, si incontrano descrizioni di battaglie viste come banchetti, come per esempio nello Slovo o polku Igoreve [Canto della Schiera di Igor].

(55) Queste due parole sono legate anche nel testo di Rabelais: nel quarto libro, al cap. XVI, appare questa imprecazione: «à tous les millions de diables qui te puissent anatomiser la cervelle et en faire des entommeures».

(56) [Gargantua e Pantagruelle cit., p. 88].



## Capitolo terzo. Forme e immagini della festa popolare nell'opera di Rabelais

*Il tempo è un ragazzo che gioca spostando le pedine. E' lui che domina.*

Eraclito

Alla fine del capitolo precedente abbiamo accennato alla descrizione «anatomizzante» delle zuffe e delle busse nel romanzo di Rabelais, e alla loro originale anatomia «carnevalesco-culinaria». In Rabelais le scene di massacri sono molto comuni, ma non sono scene di vita quotidiana. Ne analizzeremo solo alcune.

Nel quarto libro del romanzo i viaggiatori (Pantagruale e i suoi compagni) sbarcano nell'«isola di Procurazione» (Chiquanous) i cui abitanti, Mangiaprocessi, si guadagnano la vita facendosi battere a pagamento. Fra' Giovanni se ne sceglie uno «dal muso rosso» (Rouge muzeau) e lo batte per venti scudi.

Fra' Giovanni intanto pestò così bene il suo Musorosso, pancia e schiena, braccia e gambe, testa e tutto, che io temevo che l'ammazzasse. (1)

Vediamo che l'enumerazione anatomica delle parti del corpo non è trascurata. E Rabelais continua in questi termini:

Poi gli rifilò i venti scudi. Ed eccoti il mio villano saltare in piedi, allegro come un re o due («Et mon villain debout, ayse comme un roy ou deux»).

(2)

L'immagine del «re» e dei «due re» serve in questo caso a caratterizzare l'alto grado di felicità del Mangiaprocessi che si

sente «gratificato». Ma l'immagine del «re» è legata essenzialmente alle busse gioiose e alle ingiurie, così come al Mangiaprocessi Musorosso, con la sua finta morte, la sua inaspettata resurrezione e il suo salto da clown che si rialza dopo le botte.

C'è un piano sul quale le busse e le ingiurie non hanno un carattere privato e quotidiano ma sono invece atti simbolici diretti contro l'autorità suprema, contro «il re». Questo piano è il sistema di immagini della festa popolare, chiaramente rappresentato dal carnevale (ma, certamente, non soltanto da esso). E' su questo piano, come abbiamo già detto, che si incontrano e si legano la cucina e la battaglia nelle immagini del corpo smembrato. All'epoca di Rabelais questo sistema di immagini della festa popolare aveva ancora una vita integra e piena di senso sia nelle diverse forme dei divertimenti di piazza, che nella letteratura.

In questo sistema di immagini il re è il buffone. E' eletto pubblicamente ma poi pubblicamente deriso, ingiuriato e bastonato quando scade il termine del suo regno così come anche oggi è deriso, battuto, smembrato, bruciato o affogato il fantoccio di carnevale che incarna l'inverno che se ne va o l'anno vecchio («spauracchio allegro»). Se prima il buffone veniva vestito da re, ecco che adesso, finito il suo regno, gli si fa cambiare abito, lo si «traveste» con un abito da buffone. Le ingiurie e le busse sono l'equivalente perfetto di questo travestimento, di questa sostituzione d'abito, di questa metamorfosi. L'ingiuria rivela l'altra faccia, quella vera, di colui che viene ingiuriato, gli toglie ogni ornamento e maschera: l'ingiuria e le busse sconsacrano il sovrano.

L'ingiuria è la morte, è la giovinezza trascorsa che è diventata vecchiaia, il corpo vivo diventato adesso cadavere. Essa è lo «specchio della commedia» messo davanti alla faccia della vita che scorre, davanti a tutto ciò che deve morire di morte storica. Ma in tale sistema di immagini alla morte seguono la resurrezione, l'anno nuovo, la nuova giovinezza, la nuova primavera. Così all'ingiuria replica la lode. Ed è per questo che gli impropri e le lodi sono i due aspetti di uno stesso mondo bicorporeo.

L'ingiuria-sconsacrazione, come la verità detta sul vecchio potere, sul mondo agonizzante, entra organicamente nel

sistema rabelaisiano di immagini, e si unisce qui alle busse carnevalesche, alla sostituzione dell'abito e ai travestimenti. Rabelais prende queste immagini dalla tradizione viva della festa popolare del suo tempo, ma conosceva alla perfezione anche l'antica tradizione libresca dei saturnali, con i loro rituali di travestimenti, detronizzazioni e bastonate (conosceva le stesse fonti che conosciamo anche noi, e soprattutto i Saturnalia di Macrobio). Parlando del buffone Triboulet, Rabelais riporta le parole di Seneca (senza nominarlo, citandolo verosimilmente da Erasmo), e dice che il buffone e il re hanno lo stesso oroscopo (libro III, cap. XXXVII) (3). E' evidente che conosceva anche la parabola evangelica dell'incoronazione e detronizzazione burlesca, delle busse e della ridicolizzazione del «re dei Giudei».

Rabelais descrive la detronizzazione di due re: Picrocole nel primo libro (Gargantua) e Anarco nel secondo (Pantagruel). Dipinge queste detronizzazioni in modo puramente carnevalesco non senza però l'influenza della tradizione antica ed evangelica.

Dopo la disfatta il re Picrocole si diede alla fuga; cammin facendo in un eccesso d'ira uccise il suo cavallo (per punirlo di essere scivolato e caduto). Per continuare il suo cammino, Picrocole tentò di rubare un asino da un mulino accanto a cui passava, ma i mugnai lo bastonarono, gli tolsero l'abito regale e gli fecero indossare un misero saio. E in seguito Picrocole fu costretto a lavorare a Lione come semplice bracciante.

Troviamo qui tutti gli elementi del sistema tradizionale di immagini (detronizzazione, travestimenti, bastonate). Ma si percepiscono anche delle reminiscenze saturnalesche: il sovrano detronizzato diventa schiavo («bracciante»), il mulino antico era il luogo dove si mandavano per punizione gli schiavi; lì essi venivano bastonati, costretti a far girare la macina; era una specie di lavoro forzato. L'asino, infine, è il simbolo evangelico dell'umiliazione e della docilità (e nello stesso tempo della resurrezione) (4).

Anche la detronizzazione del re Anarco è descritta con lo stesso spirito carnevalesco. Pantagruel, dopo averlo sconfitto, lo mette agli ordini di Panurge. Questi per prima cosa fa indossare al sovrano decaduto uno strano abito da buffone e lo fa diventare venditore di salsa verde (grado infimo della

gerarchia sociale). Non gli vengono risparmiate neanche le botte. In verità non è Panurge che bastona Anarco, ma lo fa sposare con una vecchia strega che lo ingiuria sempre e lo bastona. Così, anche qui, l'immagine carnevalesca tradizionale della detronizzazione è rigorosamente rispettata (5).

La leggenda sulla vita di Rabelais, come abbiamo già detto, ci dà di lui un'immagine carnevalesca. Conosciamo molte leggende sui suoi travestimenti e mistificazioni. Fra queste ce n'è una sulla sua mascherata premortuaria: sembra che sul letto di morte egli abbia domandato che gli fosse fatto indossare un domino (costume tipico delle mascherate) facendo riferimento ad alcune parole delle Sacre Scritture (Apocalisse): «Beati qui in Domino moriuntur» (cioè «Beati coloro che muoiono in Dio»). Il carattere carnevalesco di questa storia è evidentissimo. Sottolineiamo che qui all'origine del travestimento reale sta il travestimento semantico di un testo sacro.

Ma ritorniamo al Mangiaprocessi Musorosso, bastonato e nello stesso tempo reso felice dalle busse, «come un re o due». Non è forse, il Mangiaprocessi, un re carnevalesco? Ma l'immagine delle botte, insieme all'enumerazione anatomica, comporta anche altri accessori carnevaleschi obbligatori, compreso il paragone con uno o perfino due re - il vecchio re morto e il nuovo resuscitato: proprio quando tutti credono che il Mangiaprocessi (il vecchio re) sia battuto a morte, ecco che egli si rialza vivo e allegro (il nuovo re). Ha il muso rosso perché è il muso imbrattato di rosso di un clown. Tutte le scene di zuffe e busse hanno in Rabelais lo stesso carattere carnevalesco (6).

Questo episodio delle busse al Mangiaprocessi è preceduto da quattro capitoli dedicati al racconto di analoghe bastonate ai Mangiaprocessi nella casa del signor di Basché e della «farsa tragica» messa in scena da Francois Villon a Saint-Maixent.

L'eminente signor di Basché aveva escogitato un modo astuto per bastonare i Mangiaprocessi che arrivavano al suo castello per la consegna di citazioni in giudizio. Nel luogo dove si svolge l'azione del racconto, così come nel Poitou e in altre province della Francia, erano molto in uso le cosiddette *nopces à mitaines* (cioè «le nozze con i guanti»): la tradizione voleva che durante le nozze si distribuissero reciprocamente per



scherzo cazzotti. Colui che incassava le botte non aveva il diritto di restituirle: esse erano consacrate e legittimate dall'usanza. Ed ecco che ogni volta che un Mangiaprocessi si avvicinava al castello di Basché, immediatamente nel castello si inscenavano delle nozze fittizie; e il Mangiaprocessi si veniva a trovare immancabilmente fra gli invitati a nozze.

La prima volta arrivò un Mangiaprocessi vecchio, grosso e rosso («un viel, gros et rouge chiquanous»). Durante il banchetto di nozze, secondo l'usanza, gli invitati cominciarono a scambiarsi pugni.

Ma quando venne il turno del Mangiaprocessi, lo festeggiarono così bene coi loro guanti, che si trovò in breve mezzo morto, con un occhio nero, otto costole incrinare, lo sterno sfondato, gli omoplati a pezzi, la mascella inferiore in tre brandelli; e tutto sempre scherzando e ridendo (...et le tout en riant). (7)

Il carattere carnevalesco di queste bastonate è perfettamente evidente. Siamo davanti a una specie di «carnevale nel carnevale», ma con conseguenze reali per il Mangiaprocessi battuto. La stessa usanza dei pugni nuziali fa parte dei rituali di tipo carnevalesco (è legata alla fecondità, alla virilità, al tempo). Il rituale dà il diritto alla libertà e familiarità, alla violazione delle regole correnti della vita sociale. Nel nostro episodio anche le nozze sono fittizie: sono messe in scena come una farsa o una mistificazione carnevalesca. Tuttavia in quest'atmosfera doppiamente carnevalesca al vecchio Mangiaprocessi vengono dati dei pugni veri, e inoltre con «guanti da battaglia». Sottolineiamo ancora il carattere anatomico, carnevalesco-culinario-medico della descrizione dei colpi.

Lo stile carnevalesco appare ancor più chiaramente nella descrizione delle botte al secondo Mangiaprocessi, venuto al castello del signor di Basché quattro giorni dopo il primo. Contrariamente a quest'ultimo, il nuovo Mangiaprocessi è giovane, alto e magro («un autre jeune, hault et maigre chiquanous»). Il primo e il secondo Mangiaprocessi formano così (sebbene non appaiano insieme) una tipica coppia comica da festa popolare carnevalesca costruita sui contrasti: grasso e

magro, vecchio e giovane, alto e basso (8). Queste coppie contrastanti esistono ancora oggi nella comicità da fiera e da circo. Una coppia carnevalesca di questo tipo (certamente più complessa) sono anche Don Chisciotte e Sancio (9).

Anche all'arrivo del secondo Mangiaprocessi si mette in scena il rituale delle nozze fittizie: i partecipanti vengono addirittura apertamente chiamati «personaggi della farsa» (*les personnages de la farce*). Quando appare il Mangiaprocessi (protagonista dell'azione comica), tutti i presenti (il coro) cominciano a ridere e insieme a loro comincia a ridere anche il Mangiaprocessi («A son entrée chascun commenda par soubrire, chiquanous rioit par compaignie»). Così è introdotta l'azione comica. A un dato segnale si compie il rito nuziale. Poi, quando vengono serviti vino e antipasti, cominciano i pugni nuziali. Ecco come è dipinta la scena:

E Oudart, che aveva il suo guantone di ferro nascosto sotto la stola, svelto se lo infilò, e gli rispose per le rime, anzi gli fece addirittura un paletò; e tutti gli altri, ciascuno col suo guanto, gli tenevan bordone: «Nozze! nozze!» gridavan tutti. «Ricordi di nozze!»

E tanti ne ebbe che gli usciva il sangue dalla bocca, dal naso, dalle orecchie, dagli occhi; e per tutto il resto era ammaccato, confuso, fracassato, testa, nuca, schiena, petto, braccia e tutto. Vi assicuro che gli studenti d'Avignone a carnevale non suonarono mai la lor ronda più melodiosamente di quel che fosse suonata sul nostro Mangiaprocessi. Finì che cadde a terra: gli inaffiarono ben bene di vino la faccia per confortarlo, gli attaccarono alla manica del suo giacchettone una bella frangetta di livrea gialla e verde, e lo misero alla meglio sul suo cavalluccio bolso. (10)

Siamo di fronte anche in questo caso a uno smembramento anatomico carnevalesco, culinario e medico del corpo; sono enumerati: la bocca, il naso, le orecchie, gli occhi, la testa, la nuca, la schiena, il petto, le braccia. E' lo smembramento carnevalesco del protagonista del gioco comico. Non a caso, certamente, Rabelais ricorda qui il carnevale di Avignone: i colpi dei baccellieri universitari, che giocano a dadi durante il carnevale, non risuonano più *melodieusement* dei colpi al Mangiaprocessi.

La fine della scena è estremamente caratteristica: il

Mangiaprocessi battuto viene travestito da re-buffone: gli si innaffia la faccia di vino (evidentemente, di vino rosso, cosicché diventa musorosso come il Mangiaprocessi di fra' Giovanni) e viene ornato con nastri colorati come una vittima di carnevale (11).

Nel celebre elenco dei duecentosedici nomi di giochi con cui si diverte Gargantua (libro I, cap. XX) ce n'è uno che si chiama au bouf viollé. In alcune città della Francia c'era un'usanza, che si è tramandata fino ai nostri giorni, secondo la quale durante i giorni di carnevale - cioè quando era permessa la macellazione del bestiame e la consumazione della carne (come anche la vita sessuale e le nozze, vietate durante il digiuno) - si conduceva un grosso bue per le strade e le piazze della città in una processione solenne al suono della viola; da qui il nome del gioco, bouf viollé. E la testa del bue veniva ornata di nastri multicolori. Non sappiamo però, purtroppo, in che cosa consistesse precisamente il gioco, ma pensiamo che anche in questa occasione non dovevano mancare i pugni. Poiché questo bouf viollé era destinato al macello, era la vittima carnevalesca. Il bue era il re, il riproduttore (che incarnava la fertilità dell'anno) ma nello stesso tempo era la «carne sacrificata» che sarebbe stata «tritata» (haché) e sezionata per farne salsicce e patés.

Si capisce ora il motivo per cui il Mangiaprocessi battuto era ornato di nastri multicolori. Le busse sono ambivalenti come l'ingiuria che si trasforma in lode. Nel sistema di immagini della festa popolare non esiste la negazione pura e astratta. Le immagini di tale sistema tendono a incorporare, nella loro unità contraddittoria, i due poli del divenire. Colui che è battuto (o ucciso) viene nello stesso tempo decorato; le stesse botte acquistano un carattere allegro; iniziano e finiscono con le risate.

L'episodio in cui viene battuto il terzo e ultimo Mangiaprocessi che arriva alla casa di Basché è strutturato in modo più dettagliato e interessante.

Questa volta il Mangiaprocessi si presenta con due aiutanti (testimoni). Ecco che si rimettono in scena le nozze fittizie.

Durante il banchetto è il Mangiaprocessi stesso a proporre di rinnovare la vecchia usanza delle nopces à mitaines e per primo comincia a sferrare i colpi nuziali. Allora comincia la

scena del massacro dei Mangiaprocessi:

Ed eccovi i nostri guantoni al lavoro: tanto che a Mangiaprocessi fu rotta la testa in nove posti; a uno dei suoi assistenti fu squinternato un braccio, all'altro fu scardinata la mandibola superiore, in modo che gli copriva metà del mento, con denudazione dell'ugola e perdita insigne dei denti molari, masticatori e canini.

Al suono del tamburino, che a un certo momento cambiò aria, i guanti truccati spariron tutti, senza che fosse possibile accorgersene, e si portaron nuovi dolci, con rinnovata allegria. E bevendo così l'uno alla salute dell'altro, e tutti alla salute di Mangiaprocessi e dei suoi assistenti, Oudart rinnegava e malediceva quelle nozze, allegando che uno degli assistenti gli aveva disincornifistibulato tutta una spalla: continuava però a bere allegramente alla sua salute mentre l'assistente smascellato gli chiedeva tacitamente perdono, giungendo le mani, perché non poteva parlare. Loyre si lamentava che l'altro assistente, quello del braccio, gli avesse rifilato un tal pugno su un gomito che si sentiva tutto sgarrettatricchetraccheribellivoltato il tallone. (12)

Le lesioni procurate al Mangiaprocessi e ai suoi assistenti sono descritte, come sempre, con un elenco anatomico degli organi e delle parti del corpo colpite. La baruffa stessa ha un carattere marcatamente trionfale e di festa: l'azione si svolge durante il banchetto, al suono del tamburo nuziale, che cambia tono quando la baruffa è terminata mentre prende nuovamente quota l'allegria conviviale del banchetto. Il cambiamento del tono del tamburo e la ripresa del banchetto introducono una nuova fase dell'azione comica: la ridicolizzazione della vittima battuta. Coloro che hanno dato le busse fanno finta di averle ricevute. Ognuno recita la propria parte di storpio e accusa i Mangiaprocessi. L'atmosfera di questa sfrenata scena carnevalesca è rafforzata dal fatto che ogni partecipante esagera le proprie mutilazioni usando una parola polisillabica di lunghezza inverosimile. E Rabelais non inventa queste parole in modo casuale. Esse infatti devono far sentire fonicamente, fino a un certo punto, il carattere della mutilazione subita, e con la lunghezza, il numero e la diversità delle loro sillabe (che hanno un colorito semantico preciso)

devono tradurre il numero, la diversità e la forza dei colpi ricevuti. Pronunciandole sembra quasi che esse storpino gli stessi organi articolatori («c'è da rompersi la lingua»). La lunghezza e la difficoltà nel pronunciarle aumenta progressivamente con ogni protagonista: se nella parola di Oudart ci sono otto sillabe, in quella di Loyre ce ne sono trenta. Ma è proprio grazie a queste parole che la follia carnevalesca irrompe anche nella lingua della scena.

Ed ecco come continua l'episodio:

E Trudon, nascondendosi l'occhio sinistro col fazzoletto e mostrando il suo tamburino sfondato da una parte: «Ma io che male vi ho fatto?» si lamentava. «Non gli è bastato d'avermi pestarinverzicomazzettabirincostrabaccorigraficcotrituraveggia il mio povero occhio: mi hanno anche sfondato il tamburo. Sapevo che a nozze si deve picchiar sui tamburi, ma non sapevo che si picchiasse sui suonatori. A cosa mi serve adesso, che il diavolo se lo porti!».

(13)

La messa in scena dei Mangiaprocessi bastonati cresce di intensità (il fazzoletto che copre l'occhio come se fosse stato colpito, il tamburo sfondato) e cresce anche la lunghezza della parola che rende il grado della mutilazione subita: ci sono già venti sillabe che diventano sempre più eccentriche.

L'immagine del tamburo sfondato è molto significativa. Per una giusta comprensione dell'intero episodio delle botte ai Mangiaprocessi, e per capire il carattere particolare dei pugni stessi, bisogna tenere presente quanto segue. Il tamburo nuziale aveva un significato erotico. «Battere il tamburo nuziale», e più in generale battere il tamburo, significava compiere l'atto sessuale; il tamburino (*tabourineur* o *taboureur*) stava a significare l'amante. All'epoca di Rabelais questo significato era chiaro a tutti. E Rabelais stesso nel III capitolo del primo libro parla dei *tamboueurs* della figlia dell'imperatore Ottaviano, cioè dei suoi amanti. Anche nel XXV capitolo del secondo libro e nel XXVIII capitolo del terzo Rabelais usa la parola «tamburo» in senso erotico. E con lo stesso significato erano usate le parole «colpo» (*coup*), «colpire» (*frapper*), «battere» (*battre*), «bastone» (*baston*). Il

fallo era chiamato baston de mariage (espressione che Rabelais usa nel IX capitolo del terzo libro) o baston à un bout (libro III, cap. XVIII) (14). Così certamente anche i pugni nuziali stavano a significare l'atto sessuale. Questo significato passò anche ai colpi dati ai Mangiaprocessi e non a caso essi venivano percossi con pugni nuziali e al suono del tamburo.

Di conseguenza, in tutto l'episodio citato non siamo di fronte a una rissa comune, e le busse non hanno un significato banale, strettamente pratico; ma, al contrario, tutti i colpi hanno qui un significato simbolicamente ampliato e ambivalente: danno la morte (in casi estremi) e contemporaneamente danno una nuova vita, mettono fine a ciò che è vecchio e danno inizio al nuovo. E' per questa ragione che l'intero episodio è pervaso da un'atmosfera sfrenatamente carnevalesca e bacchica.

Ma nello stesso tempo le botte ai Mangiaprocessi hanno un significato pienamente reale sia per la gravità dei colpi inferti, che per il loro scopo: vengono battuti per far loro perdere una volta per tutte l'abitudine di attaccar briga con il signor di Basché (e la cosa riesce perfettamente). Ma questi Mangiaprocessi sono anche i rappresentanti del vecchio diritto, della vecchia verità, del vecchio mondo, sono inseparabili da tutto ciò che è vecchio, che passa, che muore; sono però nello stesso tempo inseparabili dal nuovo che nasce da questo vecchio. Partecipano al mondo ambivalente che muore e nasce nello stesso tempo, ma tendono al suo polo negativo, cioè a quello della morte; il massacro dei Mangiaprocessi è la festa della morte-resurrezione (vista sotto l'aspetto comico). E' per questa ragione che al suono del tamburo e dei boccali che brindano, su di essi piovono colpi ambivalenti, nuziali e motivati. Vengono picchiati come dei re.

Dello stesso tipo sono tutte le scene dei massacri in Rabelais. Tutti i re feudali (Picrocole e Anarco), i vecchi maestri della Sorbona (Janotus de Pistoris), i sacrestani (Batticoda), tutti quei monaci ipocriti, tristi delatori, sinistri agelasti, che Rabelais distrugge, fa a pezzi, batte, mette in fuga, maledice, ingiuria, ridicolizza, sono tutti rappresentanti del vecchio mondo e del mondo intero, del mondo bicorporeo che morendo dà la vita. Eliminando e rigettando il vecchio corpo che muore, si taglia nello stesso tempo il cordone

ombelicale del corpo nuovo e giovane. Si tratta di uno stesso atto. Le immagini rabelaisiane fissano proprio il momento della transizione, che contiene entrambi i poli. Ogni colpo inferto al vecchio mondo aiuta il nuovo a nascere; è una sorta di taglio cesareo che è fatale per la madre ma che libera il bambino. Si picchiano e si ingiuriano i rappresentanti del mondo vecchio ma che sta per dar la vita. E' per questo motivo che le busse e le ingiurie si trasformano in un'azione comica e festosa.

Ecco un altro brano (con qualche omissione) alla fine dell'episodio:

E la sposa piangeva ridendo, e rideva piangendo, perché il Mangiaprocessi non si era accontentato di pestarla già senza stare a scegliere il posto, ma l'aveva tutta scapigliata, e le aveva ancora tasteggiarimpenillopizzitrimballinsfregghettato di nascosto le parti vergognose [...]

Persino il maggiordomo teneva il braccio sinistro appeso al collo, come se fosse tutto sconcassato: «E' il diavolo che mi ci ha portato, - diceva, - a queste belle nozze! Poter di Dio, mi sento tutte le braccia svergolinstravoltizzirate. Ah, voi li chiamate ricordi di nozze? Io li chiamo ricordi di merda. Ma questo è il vero banchetto dei Lapiti, di cui parla quel tal filosofo di Samosata». (15)

L'ambivalenza, propria di tutte le immagini di questo episodio, assume qui per Rabelais la forma caratteristica dell'ossimoro: la sposa piange ridendo e ride piangendo. E' caratteristico il fatto che essa abbia ricevuto dei colpi (immaginari, in verità) «nelle parti vergognose» (i colpi nuziali). Nelle parole del maggiordomo, con cui finisce il brano, bisogna sottolineare ancora due momenti: in primo luogo, il gioco di parole abbassanti tipico del realismo grottesco, che riporta il fidanzamento (fiansailles) alla defecazione (fiantailles); in secondo luogo, il rimando al Symposium lucianesco. Questa variante lucianesca del simposio è quella che, fra tutte le altre varianti classiche, si avvicina maggiormente alle scene rabelaisiane di banchetto (in particolare, a quella in questione). Anche il Symposium di Luciano finisce con una rissa. C'è però una differenza

sostanziale: in Luciano la rissa durante il banchetto è simbolicamente allargata soltanto a spese delle immagini tradizionali, ma non è affatto dovuta all'intenzione dell'autore, che era di carattere astratto e razionalista e persino un po' nichilista; in Luciano, in effetti, le immagini tradizionali parlano malgrado l'intenzione dell'autore, e sono sempre di gran lunga più ricche di questa; Luciano si serve di immagini tradizionali di cui ha quasi dimenticato il valore e il peso.

Cerchiamo di trarre adesso alcune conclusioni dall'episodio delle busse in casa di Basché, che abbiamo or ora analizzato. Tutti gli avvenimenti rappresentati hanno il carattere di un'azione comica da festa popolare. E' un gioco libero e gioioso, che ha però un significato profondo. E' il tempo stesso ad essere personaggio e autore, il tempo che sconsacra, mette in ridicolo, dà la morte a tutto il vecchio mondo (il vecchio potere e la vecchia verità), per dare contemporaneamente la vita al nuovo. E in questo gioco c'è sia un protagonista che un coro che ride. Il protagonista è il rappresentante del mondo vecchio, ma gravido e che dà la vita. Viene picchiato e deriso, ma le botte sono motivate poiché aiutano il nuovo a nascere. E' per questo che i colpi sono gioiosi, melodiosi ed hanno un carattere di festa. Anche le ingiurie hanno un carattere gioioso e motivato. Addobbano il protagonista come una vittima comica (infatti il Mangiaprocessi viene ornato con nastri).

Un essenziale significato hanno in questo caso anche le immagini del corpo smembrato. Ogni volta che si bastona un Mangiaprocessi viene fatta una particolareggiata descrizione anatomica. Da questo punto di vista, particolarmente dettagliata è la scena in cui vengono battuti il terzo Mangiaprocessi e i suoi aiutanti. Oltre alle ferite reali riportate, in questo caso siamo davanti a un'intera serie di organi e parti del corpo storpiate per finta: spalle lussate, occhi pesti, gambe azzoppate, braccia mutilate, organi genitali lesi. Siamo di fronte a una semina di corpi, o, più precisamente, a una mietitura di corpi. E' come un frammento di Empedocle. E' la mescolanza della battaglia con la cucina o con il bancone di un macellaio. Ma c'è anche, come sappiamo, il tema delle lodi e delle imprecazioni della piazza popolare. Per il momento comunque non faremo altro che accennare a quest'immagine del corpo grottesco poiché un capitolo particolare sarà



dedicato all'analisi del suo senso e delle sue fonti.

Così, nella descrizione di questo episodio tutto è stilizzato nello spirito delle forme comiche della festa popolare. Ma tali forme, elaborate nel corso dei millenni, servono qui ai nuovi compiti storici dell'epoca, sono pervase da una potente coscienza storica e aiutano a penetrare più profondamente nella realtà.

Nell'episodio citato è inclusa anche la storia della «beffa di Villon» a Saint-Maixent (raccontata dal signor di Basché per edificare i suoi compagni). Ma è una scena che esamineremo alla fine del capitolo quando torneremo ancora su questo episodio.

Abbiamo già detto che tutte le scene delle botte hanno in Rabelais un carattere analogo. Sono profondamente ambivalenti e piene di allegria. Tutto in esse si svolge ridendo e per ridere: «Et le tout en riant».

Esaminiamo brevemente altre due scene: la prima è quella del sangue che si trasforma in vino, l'altra è quella della battaglia che degenera in banchetto e baldoria.

La prima scena è il celebre episodio del massacro di 13.622 uomini da parte di fra' Giovanni nella vigna del convento. E' una strage terribile:

E agli uni spappolava il cervello, agli altri rompeva braccia e gambe, a un terzo dislocava gli spondili del collo, o spaccava le reni, fendeva il naso, crepava gli occhi, fracassava le mandibole, cacciava i denti in gola, sconquassava gli omoplati, sfracellava le gambe, slogava gli ischi, staccava gli arti dal tronco.

Se qualcuno cercava di nascondersi fra i pampini più spessi, a quello rompeva il filon della schiena, srenandolo come un cane.

Se qualcun altro cercava di salvarsi fuggendo, gli faceva volar la testa a pezzi fracassandogli la sutura lomboidale.

Se qualcuno si arrampicava su un albero, credendo di trovarsi al sicuro, lo impalava per il didietro col suo bastone.

[... ] E se si trovò qualcuno di tal temerità da volergli far fronte, allora mostrava tutta la forza dei suoi muscoli, perché gli passava il petto da parte a parte, attraversando il mediastino e il cuore. Ad altri, dando sotto le costole, metteva

a soqquadro lo stomaco e morivan di colpo. Altri colpiva così fieramente all'ombelico che ne faceva uscir fuori la trippa [...] Credete che era il più tremendo spettacolo che si fosse mai visto. (16)

Siamo di fronte a una vera e propria mietitura di corpi.

Quando i novizi accorrono in aiuto di fra' Giovanni, quest'ultimo ordina loro di «sgozzare» i feriti.

E quelli, attaccando le loro gran tonache alla pergola più vicina, cominciarono a scannare e finire quanti erano già feriti. E sapete con che arma? Con quei bei roncolini, che sono una specie di mezzi coltelli, con cui i ragazzini del nostro paese apron le noci. (17)

Fra' Giovanni ha intrapreso questo terribile e sanguinoso massacro per salvare il vino nuovo. E tutto questo sanguinoso episodio è pervaso non soltanto da toni gai, ma soprattutto da toni di allegria sfrenata. Sono le «vigne di Dionisio», le vendanges, cioè la festa della vendemmia. E' infatti alla fine dell'estate che si svolge l'episodio. I roncolini dei giovani novizi lasciano intravedere, dietro il miscuglio di sangue dei corpi squartati, i tini pieni di purée septembrale di cui Rabelais parla spesso. E' la trasformazione del sangue in vino (18).

Passiamo al secondo episodio. Nel XXV capitolo del secondo libro Rabelais racconta come Pantagruelle e i suoi quattro compagni sconfiggono i 660 cavalieri del re Anarco. Con l'aiuto dell'ingegnosa trovata della polvere da sparo bruciano tutti i loro nemici. E immediatamente dopo cominciano a far festa. Carpalim ha preso una gran quantità di selvaggina:

Subito Epistemone fabbricò, in nome delle nove Muse, nove begli spiedi di legno all'antica. Eustene diede una mano a spennare, e Panurge mise due delle selle d'armi dei cavalieri in posizione da fare da alari: nominarono girarrosto il lor prigioniero, e con un po' del fuoco dov'erano bruciati i cavalieri, fecero arrostitir bene la lor caccia. E poi, sotto con una bella salsa all'aceto e al diavolo chi vuol fare complimenti! Era un'allegria vederli sgannare.

Così, il falò sul quale avevano appena bruciato i nemici si trasforma in un allegro focolare, sul quale viene arrostita un'enorme quantità di selvaggina. Il carattere carnevalesco popolare e festoso di questo falò e di quello dei cavalieri (così come viene bruciato il fantoccio dell'inverno, della morte e dell'anno vecchio), con il «gran festino» che li segue, appare molto chiaro se si prende in considerazione l'ulteriore sviluppo dell'episodio. Pantagruelle e i suoi compagni decidono di innalzare dei pali trionfali sul luogo della battaglia e del banchetto. Pantagruelle pianta un palo al quale attacca gli arcaici attributi dei cavalieri bruciati: un'armatura, speroni, un usbergo, un guanto d'acciaio, gambiere. Nell'iscrizione in versi sul trofeo egli celebra la vittoria dell'intelligenza umana sulle pesanti armature (infatti grazie all'ingegnosa trovata della polvere da sparo essi hanno potuto bruciare i cavalieri). Panurge pianta un altro palo al quale appende i trofei del festino: le corna, la pelle e le zampe di un capriolo, le orecchie di un leprotto, le ali di ottarde. E inoltre una fiaschetta di aceto, un corno riempito di sale, uno spiedo, un battilardo, un paiolo, una salsiera, una saliera e un bicchiere. La sua iscrizione celebra il banchetto e dà anche una ricetta di cucina (20).

Questi due pali trionfali esprimono perfettamente il carattere ambivalente di tutto il sistema di immagini della festa popolare. Il tema storico della vittoria della polvere da sparo sulle armature dei cavalieri e le mura del castello (tema che Puskin tratta in *Sceny iz rycarskich vremen* [Scene dei tempi cavallereschi]), quello della vittoria dell'intelligenza creatrice sulla forza rozza e primitiva, sono qui espressi in forma carnevalesca. Per questo motivo il secondo trofeo mette in mostra tutti gli utensili da cucina: spiedi, battilardi, pentole, ecc. La scomparsa del vecchio mondo e l'allegria conviviale del nuovo si fondono in questo sistema di immagini in un tutto unitario: il falò che brucia ciò che è vecchio si trasforma in focolare conviviale. La fenice del nuovo rinasce dalle ceneri del vecchio.

Ricordiamo ancora, a questo proposito, l'episodio di Panurge presso i turchi. Caduto nelle mani dei turchi, Panurge

è lì lì per essere sacrificato sul rogo, in nome della fede cristiana, ma si salva miracolosamente. L'episodio è costruito come un travestimento parodico del martirio e del miracolo. Panurge è arrostito su un girarrosto, dopo essere stato preliminarmente unto, dato che non era abbastanza grasso. In questo caso il rogo del martirio è sostituito da un focolare da cucina. Alla fine, come si è già detto, riesce a salvarsi per un caso miracoloso, e così è lui stesso che fa arrostitire il suo carnefice. L'episodio finisce con l'esaltazione dell'arrosto allo spiedo.

Così, in Rabelais, il sangue si trasforma in vino, la battaglia cruenta e la morte atroce in allegro banchetto, e il rogo sacrificale in focolare da cucina. Le battaglie sanguinose, gli smembramenti, le fiamme dei falò, le morti, le botte, i colpi, le ingiurie, le imprecazioni sono immersi nel «tempo gioioso» che dà la morte e la vita, che vieta a tutto ciò che è vecchio di perpetuarsi e non smette mai di generare ciò che è nuovo e giovane. Questa concezione del tempo non è un pensiero astratto di Rabelais ma è, come dire, «immanente» al sistema tradizionale di immagini della festa popolare da lui ereditato. Non è Rabelais ad aver creato questo sistema, anche se è proprio grazie a lui che esso si è elevato ad un livello superiore di sviluppo storico.

Ma è possibile che simili immagini appartengano a una tradizione morta e confusa? E' possibile che tutti i nastri che vengono attaccati alle mani del Mangiaprocesso bastonato, le busse e le parolacce senza fine, i corpi smembrati, gli accessori da cucina, siano soltanto delle sopravvivenze senza senso di concezioni antiche, diventate forma morta, inutili zavorre che impediscono di vedere e di rappresentare la realtà dell'epoca così come essa era in effetti?

Non c'è niente di più stupido e assurdo di questa ipotesi. Il sistema di immagini della festa popolare si è effettivamente formato ed ha continuato a vivere nel corso dei millenni. In questo lungo processo di sviluppo c'erano anche le sue scorie, le sedimentazioni morte nella realtà quotidiana, nelle credenze, nei pregiudizi. Ma in linea fondamentale nel corso del suo sviluppo questo sistema è cresciuto, si è arricchito di un senso nuovo, si è nutrito delle nuove speranze e idee del popolo, ed ha subito delle trasformazioni nel crogiolo della

nuova esperienza popolare. La lingua delle immagini si è arricchita di nuove sfumature di significato e si è affinata.

Grazie a ciò le immagini della festa popolare hanno potuto diventare un'arma potente per la conquista artistica della realtà, e servire da base a un realismo veramente ampio e profondo. Le immagini popolari aiutano a impadronirsi della realtà non in modo naturalistico, subitaneo, vuoto, privo di senso e frammentario, ma attraverso il processo stesso del suo divenire, attraverso il senso e l'orientamento di tale processo. Da qui l'universalità straordinariamente profonda e l'ottimismo lucido delle immagini della festa popolare.

In Rabelais questo sistema di immagini ha una vita molto intensa, attuale e pienamente cosciente; ed è per questo che tutto vive, dall'inizio alla fine, fin nei minimi dettagli, fino ai nastri colorati sulle maniche del Mangiaprocessi bastonato, al muso rosso dell'altro Mangiaprocessi, al legno della croce con i gigli appassiti, di cui si serve fra' Giovanni, e persino al suo stesso soprannome «Fracassatutto». Non c'è alcuna sopravvivenza morta o senza significato; tutto è ricco di un significato attuale, costante, unico. In ogni dettaglio si sente, responsabile e netta (ma certo non strettamente razionale), la coscienza artistica dell'autore.

Questo d'altronde non significa che ogni dettaglio sia stato inventato, ponderato e soppesato dal pensiero astratto dell'autore. Rabelais aveva una padronanza artistica e cosciente del proprio stile, del grande stile delle forme della festa popolare; ed è la logica di questo stile carnevalesco che gli ha suggerito il muso rosso del Mangiaprocessi, la sua gioiosa resurrezione dopo le busse e il paragone con uno e con due re. E' difficile che sia stato il suo pensiero astratto a scegliere e valutare separatamente simili dettagli. Rabelais, come tutti i suoi contemporanei, viveva ancora nell'universo di quelle forme, respirava la loro aria, era padrone del loro linguaggio, e non aveva bisogno di un continuo controllo della coscienza astratta.

Abbiamo individuato il legame fondamentale delle botte e delle ingiurie con la detronizzazione. In Rabelais le ingiurie non hanno mai il carattere di invettive personali, sono universali e, in definitiva, puntano sempre al sublime. E' come se Rabelais in ogni individuo picchiato e ingiuriato, vedesse un

re, un ex re o un pretendente al trono. Ma, nello stesso tempo, le immagini di chi è destituito sono pienamente reali e vive. E del tutto reali sono quegli intriganti e spie, quei sinistri ipocriti e calunniatori che egli picchia, mette in fuga, ingiuria. Tutti questi personaggi sono derisi, ingiuriati e picchiati come incarnazioni individuali del potere e della verità agonizzanti: le idee, il diritto, la fede, le virtù dominanti.

Questo vecchio potere e questa vecchia verità avanzano pretese di assolutismo, di valore extratemporale. E' questa la ragione per cui tutti i rappresentanti della vecchia verità e del vecchio potere sono gravemente seri, non sanno né vogliono ridere (gli agelasti); entrano in scena maestosamente, trattano i loro nemici personali come nemici della verità eterna e per questo li minacciano di rovina eterna. Il potere e la verità dominanti non accorgendosi della propria origine, dei propri limiti, della propria fine, del proprio volto vecchio e ridicolo, e del carattere comico delle loro pretese di eternità e immutabilità, non riescono a vedersi nello specchio del tempo. E i rappresentanti del vecchio potere e della vecchia verità recitano la loro parte con l'aspetto più serio e con i toni più seri, mentre gli spettatori ridono già da molto tempo. Continuano a parlare con il tono grave, maestoso, risonante dei sovrani o degli araldi della «verità eterna», senza rendersi conto che il tempo ha ormai reso ridicolo un tono del genere e ha già trasformato il vecchio potere e la vecchia verità in fantoccio carnevalesco, in spauracchio comico, che il popolo distrugge in piazza fra le risa generali (21).

Il grande maestro Rabelais fa i conti con questi spauracchi in un modo impietoso, crudele e gioioso. E' il tempo gioioso a nome del quale e nel cui tono Rabelais parla, che, in sostanza, infierisce contro di essi. Rabelais non smembra mai gli esseri viventi, - li lascia andare via, - piuttosto fa in modo che essi si tolgano i loro abiti regali o il loro mantello sfarzoso da dottore della Sorbona, da araldo della verità divina. Egli è pronto persino a offrire loro anche una piccola casupola in fondo a un cortile e un mortaio per pestare la cipolla per la salsa verde come fa col re Anarco, o un drappo per confezionare dei nuovi calzoncini, una grande scodella per mangiare la zuppa, salsicce e legna come col maestro Janotus de Pistolis.

Ci soffermeremo ora sull'episodio di Janotus de Pistolis,

legato alla scena del furto delle campane della cattedrale di Notre-Dame di Parigi compiuto dal giovane Gargantua.

Il motivo del furto delle campane è preso dalle Grandi cronache, ma Rabelais lo amplifica e lo trasforma. Gargantua ruba le storiche campane di Notre-Dame per farne dei sonaglietti per la sua gigantesca giumenta che vuole mandare al padre con un carico di formaggio e di pesce. Questa sconsacrazione delle campane della cattedrale ridotte al rango di sonaglietti per la giumenta è un gesto abbassante tipicamente carnevalesco, che unisce la sconsacrazione-distruzione al rinnovamento e alla resurrezione su un nuovo piano materiale-corporeo.

L'immagine della campana o del sonaglietto (appesi nella maggior parte dei casi al collo delle vacche) appare già nelle più antiche testimonianze sulle azioni di tipo carnevalesco, come loro accessorio indispensabile. I sonaglietti sono l'oggetto più comune anche nelle immagini mitiche dell'«esercito selvaggio», della «caccia selvaggia», «della masnada di Arlecchino» (22) che sin dagli albori dell'antichità si fondevano alle immagini della processione di carnevale. I sonaglietti della giumenta appaiono anche nella descrizione di uno charivari dell'inizio del XIV secolo nel *Roman de Fauvel*. Tutti conoscono il ruolo dei sonaglietti buffoneschi sugli abiti, sul berretto, sul bastone, sullo scettro comico del buffone. Anche oggi sentiamo il suono dei sonaglietti in occasione del carnevale o di nozze.

Le campane e i sonaglietti si ritrovano anche nella descrizione che Rabelais fa della diablerie messa in scena da Francois Villon.

I partecipanti erano tutti camuffati con pelli di lupo, di vitello e di montone, e mascherati con teste di pecora, corni di bue, e strambi arnesi da cucina, e cinti di grosse corregge, alle quali pendevano campanacci da vacche e sonagliere da muli con spaventoso rumore.

(23)

L'immagine dell'abbassamento di rango delle campane si ritrova anche altre volte nel romanzo di Rabelais.

Nel già citato episodio dei seicentosessanta cavalieri

bruciati, Pantagruelle nel bel mezzo del festino, mentre tutti si affaticano con le mascelle, esclama:

Magariddio che ciascuno di voi avesse due paia di campanelli da sagro attaccati al mento, e che io avessi al mio quelle belle campanelle da orologio che ci sono a Rennes, a Poitiers, a Tours e a Cambray, che faremmo davvero un bel concerto col solo movimento delle mascelle!

(24)

Le campane delle chiese e i sonaglietti appaiono qui non al collo delle vacche o dei muli, ma sotto il mento degli allegri commensali; il loro suono deve ritmare il movimento delle mascelle che masticano. E' difficile trovare un'immagine che renda in modo più preciso e concreto, sebbene grossolano, la logica stessa del gioco degli abbassamenti rabelaisiani, che non è altro che la logica della sconsacrazione-distruzione ingiuriosa e del rinnovamento-resurrezione. Le campane di Poitiers, Rennes, Tours e Cambray svilite su un piano alto, prendono improvvisamente vita sul piano conviviale del cibo e si rimettono a suonare scandendo e ritmando il movimento delle mascelle. Sottolineiamo comunque che questo uso nuovo e sorprendente delle campane fa sì che la loro immagine prenda nuova vita, affiori come qualcosa di completamente nuovo su questo sfondo nuovo, insolito e diverso da come solitamente appare. La sfera in cui si effettua questa nuova nascita dell'immagine è il principio materiale-corporeo che in questo caso si presenta sotto l'aspetto del banchetto. Sottolineiamo ancora il carattere letterale, la precisa topografia dell'abbassamento: le campane attaccate in alto sono trasportate in basso, sotto le mascelle che masticano.

L'aspetto conviviale, la resurrezione delle campane, sono comunque molto lontani sia dall'atto animale del nutrimento che da quello del banchetto ordinario e privato. E' il «gran festino» del gigante popolare e dei suoi compagni davanti al focolare storico che ha ridotto in cenere il vecchio mondo della cultura feudale e cavalleresca.

Ritorniamo al nostro punto di partenza, cioè all'episodio del furto delle campane: si comprende ora perfettamente perché Gargantua abbia voluto fare delle campane di Notre-Dame dei



sonaglietti per la sua giumenta. E nello sviluppo ulteriore dell'episodio le campane e i sonaglietti saranno sempre legati alle immagini del banchetto e del carnevale. Anche il comandante dell'ordine monastico di Sant'Antonio avrebbe voluto rubare le campane per farsi sentire da lontano quando si avvicinava e far tremare il lardo nelle dispense (egli doveva «fare la questua del porcello» fra la popolazione). La principale argomentazione portata da Janotus de Pistolis per avere indietro le campane è che il suono delle campane ha un'influenza benefica sul rendimento delle vigne della regione attorno a Parigi. L'altra argomentazione decisiva è che egli otterrà i salami e i calzoni che gli sono stati promessi nel caso vengano restituite le campane. Così in questo episodio le campane risuonano sempre in un'atmosfera carnevalesca e conviviale.

Ma chi è dunque questo famoso Janotus de Pistolis? Secondo Rabelais è uno dei membri più anziani della Sorbona. La Sorbona era la maggior tutrice dell'ortodossia e della verità divina inviolabile ed aveva il potere di giudicare ogni pensiero religioso e ogni libro. Essa, come sappiamo, aveva condannato e vietato tutti i libri di Rabelais in ordine di apparizione, ma, per fortuna, già a quell'epoca non era più così onnipotente. Janotus de Pistolis è dunque un rappresentante di questa venerabile facoltà. Ma Rabelais, per ragioni di prudenza (con la Sorbona non era il caso di scherzare), ha eliminato tutti gli indizi esterni, che potessero far trasparire la sua precedente appartenenza alla Sorbona (25). Janotus ha il compito di persuadere Gargantua con argomentazioni sagge ed eloquenti a restituire le campane rubate. Come abbiamo visto, gli è stata promessa una ricompensa «carnevalesca» allettante: calzoni, salsicce e vino.

Quando Janotus, con una boria comica e con addosso il mantello solenne da dottore della Sorbona, scortato dai suoi assistenti, arriva a casa di Gargantua, ecco che questa strana compagnia viene presa inizialmente per una vera e propria mascherata:

Mastro Janotus, con la sua chierica alla Giulio Cesare, vestito del suo Lyripipion teologale, e con lo stomaco ben munizionato di pasticceria da forno e di acqua benedetta di cantina, si trasferì all'alloggio di Gargantua, spingendo davanti

a sé tre vitelloni dal muso rincagnato, e tirandosi dietro cinque o sei dottori inerti, unti e bisunti per amor dell'economia.

Sull'entrata li imbatté Ponocrate, che ne fu assai spaventato vedendoli così travestiti, e pensò che fossero dei matti in maschera. Poi si informò da uno dei detti dottori inerti della banda che cosa volesse mai dire quella carnevalata. Gli fu risposto che venivano a domandare che fossero restituite loro le campane.

(26)

Sono messi in evidenza in questo caso tutti gli attributi carnevaleschi delle figure del sorbonista e dei suoi assistenti (compreso il «muso rosso» che conosciamo bene). Sono trasformati in buffoni di carnevale, in un'allegra sfilata comica. L'«acqua benedetta di cantina» era un modo corrente di chiamare il vino.

Saputo di cosa si trattava, Gargantua e i suoi amici decidono di mettere in scena un'allegra farsa (una mistificazione) con Janotus. Per prima cosa gli dànno da bere «teologalmente» (27) mentre restituiscono le campane ai rappresentanti della città chiamati per l'occasione. Così Janotus si trova a dover proferire la sua arringa fra le risa e il divertimento degli astanti. E la pronuncia con tutta serietà e solennità, insistendo sulla restituzione delle campane e non rendendosi conto che l'affare delle campane è già stato regolato e che nello stesso tempo egli stesso sta recitando la parte del buffone da fiera. Questa mistificazione accentua ancor di più il carattere carnevalesco del «sorbonista», che, escluso dal corso normale della vita, non diventa altro che un fantoccio da deridere, ma che continua a tener fede alla sua parte con la più grande serietà, senza rendersi conto che tutti gli astanti attorno a lui ridono già da molto tempo.

Lo stesso discorso di Janotus è una splendida parodia dell'eloquenza della gente della Sorbona, del loro modo di argomentare, del loro latino; è una parodia degna delle *Epistolae obscurorum virorum*. Dall'inizio alla fine del discorso parodico di Janotus l'immagine della vecchiaia è dipinta con grande maestria artistica. Lo «stenogramma» del discorso è pieno di imitazioni di suoni destinati a rendere tutti gli aspetti

e i gradi del tossicchiare, del raschiarsi la gola, dell'espettorare, del soffiare e respirare affannosamente. Il discorso è pieno di riserve, lapsus, interruzioni, pause, lotte con un pensiero che sfugge, disperate ricerche di parole appropriate. E' Janotus stesso, d'altronde, che si lamenta della sua vecchiaia. Quest'immagine biologica del vecchio decrepito è strettamente legata, con un effetto unico, a quella della arretratezza sociale, ideologica e linguistica dei membri della Sorbona. E' l'anno vecchio, il vecchio inverno, il vecchio re diventato buffone. Tutti ridono allegramente di lui; e alla fin fine egli stesso comincia a ridere con gli altri.

Ma si deride il fantoccio del sorbonista. Si dà al vecchio tutto ciò di cui ha bisogno. E ciò di cui ha bisogno è in verità ben poca cosa: «Ho bisogno soltanto di un po' di buon vino, un buon letto, la schiena al fuoco, le gambe sotto la tavola, e la scodella ben fonda»

(28).

Questa è l'unica realtà che rimane delle pretese del sorbonista. E Gargantua con generosità regala tutte queste cose al vecchio, ma il sorbonista è ugualmente deriso e interamente distrutto.

Tutti gli episodi e le figure analizzate finora, tutte le scene di battaglia, risse, botte, ridicolizzazioni, destituzioni sia di persone (rappresentanti del vecchio potere e della vecchia verità) che di cose (le campane), sono trattati e stilizzati da Rabelais con lo spirito della festa popolare e del carnevale. E' per questo che sono tutti ambivalenti: l'abbassamento e la distruzione legate alla resurrezione e al rinnovamento, la morte di ciò che è vecchio legata alla nascita di ciò che è nuovo, tutte queste immagini riportano all'unità contraddittoria del mondo che muore e rinasce. Non soltanto i diversi episodi ma tutto il libro, dall'inizio alla fine, sono pervasi dall'atmosfera del carnevale. Anzi, c'è un'intera serie di episodi e scene sostanziali direttamente legate alle feste e alla tematica tipica della festa.

Diamo al termine «carneresco» un'accezione più ampia. Il

carnevale, come fenomeno assolutamente determinato, è sopravvissuto fino ai nostri giorni, mentre altri fenomeni della festosa vita popolare che gli erano strettamente vicini per carattere e stile (oltre che per la loro genesi), sono scomparsi ormai da molto tempo o sono degenerati al punto da diventare irriconoscibili. Il carnevale invece lo conosciamo bene, dal momento che è stato più di una volta descritto nel corso dei secoli. Persino nel periodo del suo tardo sviluppo, nel XVIII e nel XIX secolo, esso ha conservato ancora alcuni tratti tipici della festa popolare in una forma abbastanza precisa per quanto un po' impoverita. Il carnevale rivela l'elemento più antico della festa popolare e, senza alcun dubbio, possiamo considerarlo come il frammento che si è conservato meglio di questo mondo così immenso e ricco. Da qui il diritto di usare l'aggettivo «carnevalesco» in un senso più ampio, per designare non soltanto le forme del carnevale nel senso stretto e preciso del termine, ma anche tutta la vita ricca e varia della festa popolare del Medioevo e del Rinascimento con le sue caratteristiche rappresentate in modo evidente dal carnevale dei secoli seguenti, quando la maggior parte delle altre forme erano morte o degenerate.

Ma, nel senso stretto del termine, il carnevale è tutt'altro che un fenomeno semplice e a senso unico. Il termine riunisce sotto un unico concetto una serie di festività locali di origine diversa, che cadevano in date differenti, ma che avevano alcuni tratti comuni di allegria da festa popolare. L'associazione, sotto la parola «carnevale», di fenomeni locali eterogenei, e il fatto che fossero riuniti tutti sotto un unico termine, corrispondeva a un processo reale, che avveniva nella vita stessa: infatti le diverse forme della festa popolare, scomparendo e degenerandosi, lasciavano al carnevale alcuni loro elementi: rituali, attributi, immagini, maschere. Così il carnevale è diventato in effetti il depositario di tutte quelle forme della festa popolare che non avevano più un'esistenza propria.

Il processo di unificazione carnevalesca delle forme della festa popolare ha seguito il proprio corso nei diversi secoli e non soltanto nei diversi paesi, ma persino nelle diverse città. Nel modo più netto e, come dire, in forma classica, questo processo si è sviluppato in Italia e soprattutto a Roma (ma

anche in altre città italiane, se pure in modo meno chiaro), poi in Francia, a Parigi. In modo più o meno classico tale processo si è manifestato a Norimberga e a Colonia, sebbene più tardi. In Russia esso non è esistito affatto: le diverse forme di divertimenti della festa popolare sia generali che locali (carnevale, Natale, Pasqua, fiere, ecc.) sono rimaste frammentarie e non hanno dato vita a nessuna forma preponderante, analoga al carnevale dell'Europa occidentale. Pietro il Grande, come si sa, aveva tentato di introdurre alcune feste della tradizione europea più recente, come per esempio la «festa dei folli» (l'elezione del «papa universale dei buffoni», ecc.), gli scherzi carnevaleschi del primo di aprile, ecc., ma tali forme non si consolidarono e non riuscirono a raccogliere intorno a sé alcuna tradizione locale.

In quei luoghi, invece, dove si era sviluppato in forma più o meno classica (Roma, Parigi, Norimberga, Colonia), tale processo ha alla base forme locali diverse di divertimento con una genesi e un'evoluzione differenti; e il suo rituale si è arricchito, in seguito, a spese delle diverse forme locali in via di estinzione.

Bisogna notare che molte forme di queste feste popolari, che hanno ceduto al carnevale parte dei loro tratti (i più importanti, nella maggior parte dei casi), hanno continuato a vivere parallelamente al carnevale ma in modo più stentato e fiacco. E' questo il caso, per esempio, dello charivari in Francia: gran parte delle forme dello charivari sono passate al carnevale e sopravvivono addirittura ancora oggi: la ridicolizzazione, per esempio, del matrimonio (se il matrimonio per una ragione o per l'altra era considerato anomalo), o il concerto dei gatti sotto le finestre. Più tardi, tutte queste forme di divertimento proprie della festa popolare, che costituivano l'altra metà, pubblica, non ufficiale, di ogni festa religiosa o statale, hanno continuato a vivere insieme al carnevale e in maniera indipendente, pur conservando numerosi tratti in comune come, per esempio, l'elezione di re e regine per burla, la festa dei re («il re delle fave»), la festa di San Valentino, ecc. Tutti questi tratti comuni si manifestavano nel legame di tali forme col tempo, che, sul versante popolare e pubblico di ogni festa, diventa il personaggio principale che porta alla detronizzazione del vecchio e all'incoronazione del

nuovo (29). Tutte queste forme popolari e pubbliche continuano a vivere accanto alle feste religiose. Tutte le fiere (che coincidevano di solito con la consacrazione di una chiesa o con la prima messa) hanno conservato un carattere carnevalesco più o meno marcato. E, infine, tratti chiaramente carnevaleschi si sono conservati anche in alcune feste private: nozze, battesimi, funerali e anche diverse feste agricole come la vendemmia, l'uccisione del bestiame (feste descritte da Rabelais), ecc. Abbiamo visto, per esempio, il carattere nettamente carnevalesco delle *nopces à mitaines*, cioè di un particolare rito nuziale. Il denominatore comune di tutti i tratti carnevaleschi delle varie feste è il loro rapporto essenziale col tempo gioioso. Là dove l'aspetto libero, popolare e pubblico della festa si è mantenuto, è pure rimasto questo rapporto con il tempo e, di conseguenza, anche gli elementi del carattere carnevalesco sono riusciti a sopravvivere. Ma là dove il carnevale, nel senso stretto della parola, è fiorito ed è diventato il centro che ha raggruppato tutte le forme di divertimento popolare di piazza, l'effetto è stato l'indebolimento delle altre feste, che hanno perduto quasi tutti gli elementi di libertà e utopia popolare. Tutte le altre feste impallidiscono di fronte al carnevale; il loro significato popolare si restringe, soprattutto perché esse sono in diretto rapporto con il culto e i riti della chiesa o dello stato. Il carnevale diventa allora simbolo e incarnazione della vera festa popolare e pubblica, totalmente indipendente dalla chiesa e dallo stato (ma da essi tollerato). Di questo tipo era per esempio il carnevale di Roma, quando Goethe ne diede la sua celebre descrizione (carnevale del 1788); come pure quello, sempre romano, del 1895 durante il quale Dieterich abbozzò il libro *Pulcinella* (dedicato ad alcuni amici romani in occasione del carnevale del 1897). In quel periodo il carnevale era diventato quasi l'unico rappresentante vitale e fulgido della vita ricchissima della festa popolare nei secoli passati.

All'epoca di Rabelais la concentrazione dell'allegria della festa popolare nel carnevale non si era ancora compiuta in nessuna città della Francia. Il carnevale, la festa del martedì grasso (ultima settimana prima della quaresima), non era che una delle molteplici forme di divertimento popolare, ma in verità già allora molto importante. Come abbiamo già detto, le

fiere occupano un posto di primo piano nella vita della piazza (nelle diverse città se ne tenevano da due a quattro ogni anno). I divertimenti delle fiere avevano un carattere carnevalesco. Ricordiamo le numerose feste popolari a Lione, di cui abbiamo già parlato. All'epoca di Rabelais sopravvivevano ancora le ultime forme della vecchia «festa dei folli»: feste di tale genere erano organizzate a Rouen e a évreux dalla Societas cornardorum che eleggeva il suo buffonesco abate («abbas cornardorum» o «abbé des cornards») e organizzava delle sfilate carnevalesche di cui abbiamo già parlato.

Rabelais conosceva certamente alla perfezione la ricca tradizione delle feste della sua epoca, sia rurali che cittadine. Ma quali sono quelle che si riflettono direttamente nel suo romanzo?

Proprio all'inizio del Gargantua (nei capp. IV, V e VI) è descritta la festa della «macellazione del bestiame», accompagnata da un allegro banchetto durante il quale avviene la nascita portentosa di Gargantua. E' uno degli episodi più belli e più caratteristici della maniera di Rabelais ed è indispensabile soffermarci.

Ecco l'inizio dell'episodio:

L'occasione e maniera onde Gargamella diede alla luce un bambino fu la seguente, e se non ci credete, che vi scappino le budella dal sedere!

Le quali budella scapparono appunto a lei un pomeriggio del terzo giorno di febbraio, per aver mangiato troppo fojolo. Fojolo è trippa grassa di sanati. Sanati sono buoi giovani ingrassati alla greppia e in prati bisettili. Prati bisettili sono quelli dove si taglia l'erba due volte l'anno. Di questi grassi buoi giovani ne avevan fatti ammazzare trecentosessantasettemila e quattordici, per essere salati il martedì grasso, onde averne a primavera carne di bue stagionata in abbondanza, per far commemorazione di salumi al principio del pranzo, ed entrar meglio nel bere.

(30)

Il motivo dominante di questo brano è l'abbondanza materiale-corporea, che viene al mondo e cresce. Tutte le immagini sono subordinate a questo motivo. Per prima cosa

tutto l'avvenimento descritto è legato, sin dall'inizio, al parto di Gargamella: costituisce la circostanza e lo sfondo al parto. Nella prima proposizione ci troviamo di fronte a una maledizione contro coloro che si rifiutano di credere all'autore. E la maledizione interrompe la narrazione ma prepara nello stesso tempo il passaggio a ciò che segue. Ci precipita direttamente nella zona del «basso» materiale e corporeo: «...se non ci credete, che vi scappino le budella dal sedere!» Il parto di Gargamella è cominciato proprio in questo modo, con le budella che le scapparono per aver mangiato troppo foio, cioè la trippa, l'intestino di grassi buoi. Le interiora e gli intestini, con tutta la ricchezza del loro significato e dei loro legami, sono le immagini fondamentali dominanti di tutto l'episodio. Nel brano citato essi sono presentati come una pietanza: le *gaudebillaux*, che significa «trippa grassa». Ma il parto e il prolasso del retto, a causa di un pranzo troppo pesante, mettono in relazione fin dall'inizio il ventre mangiato con il ventre che mangia. Le barriere fra il corpo mangiato degli animali e il corpo che mangia dell'uomo sono indebolite, quasi cancellate. I corpi si intrecciano e cominciano a fondersi in una sorta di immagine grottesca unica del mondo mangiato-mangiante. Si crea un'atmosfera corporea unica e densa - il grande ventre. In esso si compiono gli avvenimenti principali del nostro episodio: cibo, prolasso del retto, parto.

Il motivo della produttività e della nascita, introdotto sin dall'inizio con il «parto» di Gargamella, si sviluppa in seguito nelle immagini dell'abbondanza e della pienezza dei beni materiali: grasse trippe di buoi nutriti in modo speciale su prati particolari che dànno l'erba due volte l'anno, e il numero dei buoi abbattuti è straordinario, 367.014. La parola «grasso» e i suoi derivati è ripetuta quattro volte in tre righe (*grasses*, *engressez*, *gras*, *gras*). L'uccisione dei buoi è destinata a fornire carne «in abbondanza» (*à tas*) per la primavera.

Il motivo dell'abbondanza dei beni materiali è legato in questo caso direttamente al «martedì grasso», giorno in cui si doveva salare la carne; e il martedì grasso è il giorno di carnevale. L'atmosfera carnevalesca pervade tutto l'episodio e lega in un unico nodo grottesco l'uccisione, lo squartamento e lo sventramento del bestiame, la vita corporea, l'abbondanza, il grasso, il banchetto, la gioiosa libertà e, da ultimo, il parto.



Alla fine del brano figura un tipico abbassamento grottesco, la commemoration de saleures. Gli antipasti salati, come piatti extra del pranzo, vengono chiamati con il termine liturgico commemoration che era una breve preghiera rivolta a un santo, la cui festa non cadeva necessariamente in un giorno stabilito, era quindi una preghiera del tutto extra. Così l'episodio contiene un'allusione diretta alla liturgia.

Notiamo infine la particolarità stilistica tipica di questo brano: la prima metà è costruita come una catena, dove ogni maglia è infilata in quella che segue. Da ciò ne consegue che una sola parola finisce una proposizione e dà inizio alla seguente. Questa costruzione intensifica l'impressione di concentrazione e densità, di unità indissolubile di questo universo di grasso, carne, trippe, crescita e parti.

Osserviamo lo sviluppo ulteriore dell'episodio. Dal momento che le trippe dei buoi uccisi non si conservano, Grangola invita ad un banchetto tutta la popolazione dei dintorni:

E a tale scopo invitarono i cittadini di Sannais, di Seuillé, della Rocca Clermaud, di Vaugaudray, senza dimenticare Coudray, Montpensier, il Guado di Veda, e altri del vicinato: tutti onesti bevitori, di buona compagnia e bravi a giocare col birillo.

(31)

Così il banchetto viene ad avere un carattere molto più ampio, quasi universale (non bisogna dimenticare che sono stati abbattuti 367.014 buoi). E' proprio un «gran festino», e tale era qualsiasi banchetto carnevalesco. E' caratteristica la gioia spontanea dei cittadini dei dintorni invitati da Grangola. L'ultima espressione usata è beaux joueurs de quille, che significa «bravi a giocare col birillo». Sappiamo già che all'epoca di Rabelais la parola quille aveva un significato erotico, che è quello del nostro brano.

Così questa caratteristica degli invitati al banchetto si confà al piano materiale-corporeo di tutto l'episodio.

Grangola avverte la moglie dei pericoli di un abuso di trippa:

«Mostra gran voglia di masticar merda (diceva il bravuomo) chi mangia il sacco che la contiene». Ma nonostante queste rimostanze, lei ne mangiò sedici moggia, due staia e sei caraffe. O la bella materia fecale che doveva farle mucchio nella pancia!

(32)

Rabelais introduce qui il motivo degli escrementi, direttamente legato, come abbiamo già detto, all'idea della trippa in generale e a quella della trippa dei buoi in particolare, che, per quanto sia ben lavata, contiene sempre una certa dose di escrementi. Ecco che nell'immagine degli escrementi scompaiono di nuovo le frontiere fra il corpo che mangia e il corpo mangiato: gli escrementi, contenuti nella trippa dei buoi, servono alla formazione degli escrementi nell'intestino dell'uomo. Gli intestini degli animali e dell'uomo sembrano intrecciarsi di nuovo in un solo nodo grottesco indissolubile. L'ultima frase dell'episodio: «O bella materia fecale» caratterizza a meraviglia l'atmosfera di tutto l'episodio. Dobbiamo tener presente comunque che nel realismo grottesco l'immagine degli escrementi era quella della materia gioiosa per eccellenza.

Immediatamente dopo il brano citato, segue:

Dopo il desinare, andarono tutti in massa al Saliceto, e là, sull'erba folta, danzarono al suono di pifferi festosi e di flebili cornamuse, così allegramente che era una soddisfazione dell'altro mondo vederli farsela bene a quel modo.

(33)

Il gioioso divertimento carnevalesco sul prato si intreccia organicamente con tutte le altre immagini dell'episodio. Ripetiamo che nell'atmosfera gioiosa del «martedì grasso», le danze e la musica si accordano perfettamente all'uccisione dei buoi, allo squartamento, alle trippe, agli escrementi e alle altre immagini del «basso» materiale-corporeo.

Per un'esatta comprensione di tutto il romanzo di Rabelais, oltre che di questo episodio in particolare, dobbiamo allontanarci dai modelli estetici ristretti e impoveriti della nuova epoca, niente affatto adeguati alle grandi linee di

sviluppo della letteratura mondiale e dell'arte del passato. E' veramente inammissibile la modernizzazione delle immagini di Rabelais, la loro riduzione a interpretazioni differenziate, riduttive e monotone che dominano l'attuale sistema di pensiero. Nel realismo grottesco e in Rabelais, l'immagine degli escrementi, ad esempio, non aveva il significato banale e strettamente fisiologico che le si attribuisce attualmente. Gli escrementi erano considerati come un momento essenziale nella vita del corpo e della terra, nella lotta fra la vita e la morte, e contribuivano alla sensazione viva che l'uomo aveva della propria materialità, della propria corporeità, indissolubilmente legate alla vita della terra.

E' per questo motivo che in Rabelais non può esserci né «volgare naturalismo» né «fisiologismo», né pornografia. Per comprendere Rabelais, bisogna leggerlo con gli occhi dei suoi contemporanei inserendolo nello sfondo della tradizione millenaria che egli rappresenta. Solo allora l'episodio analizzato del parto di Gargamella potrà apparire come un dramma «alto» e nello stesso tempo gioioso del corpo e della terra.

Il quinto capitolo è dedicato ai celebri Discorsi dei bevitori ed è un «simposio» carnevalesco. Non vi è una apparente successione logica; nessun problema o idea astratta come fulcro (come nei simposi classici). Eppure possiede una profonda unità interna. E' infatti un gioco di abbassamenti grotteschi unico e perseguito fin nei minimi dettagli. Quasi ogni replica dà una qualche formula «alta», di ordine religioso, liturgico, filosofico, giuridico o delle parabole delle Sacre Scritture, riferita al bere o al mangiare. Si parla, in sostanza, soltanto di due cose: le trippe mangiate e il vino che le anaffia, ma questo «basso» materiale e corporeo è travestito con immagini e formule dell'«alto» sacro e spirituale.

In questo caso bisogna sottolineare il gioco con l'immagine del ventre, delle trippe. Così uno dei bevitori dice: «Je laveroy les tripes de ce veau que j'ay ce matin habillé». La parola habiller significa «vestire», ma qui ha un significato particolare «squartare il grasso dell'animale macellato» (è la terminologia usata dai macellai e nei libri di cucina). Così nelle parole del bevitore «di quel vitello che ho abbigliato questa mattina» la parola «vitello» (veau) riporta direttamente al

bevitore accanito che si è vestito la mattina, ma anche al vitello che la mattina era stato squartato, ridotto in trippa e che lui ha mangiato. Così anche le trippe sono nello stesso tempo quelle del bevitore accanito che vorrebbe risciacquarle col vino, e quelle del vitello che egli ha mangiato.

Ed ecco un'altra replica costruita analogamente: «Voulez-vous rien mander à la rivière? Cestuy cy (il bicchiere di vino) va laver les tripes». In questo caso la parola tripes ha un duplice significato: le trippe che mangiano del bevitore e le trippe mangiate del bue.

Anche qui vengono a cadere continuamente le barriere fra il corpo che mangia dell'uomo e il corpo mangiato dell'animale.

Personaggio principale del capitolo seguente, il IV, diventano le trippe che partoriscono di Gargamella.

Ed ecco l'inizio del parto:

Poco tempo dopo lei cominciò a sospirare, lamentarsi e gridare. E subito arrivarono un mucchio di buone donne da tutte le parti, le quali, tastandola in basso, trovarono certe pelli che puzzavano forte, e pensavano che fosse il bambino; ma erano invece i budelli che le scappavano, per la mollificazione dell'intestino retto (quello che voi chiamate budello culare) per aver mangiato troppo fojolo come abbiamo già sopra ricordato.

(34)

In questo caso l'anatomia del «basso» (le bas) corporeo è descritta in senso letterale. Il nodo grottesco è ancora più stretto: le budella che tendono a scappare, le budella dei buoi mangiati, le budella che partoriscono (all'inizio le budella di fuori vengono scambiate per il bambino), tutto in questo passo è indissolubilmente legato.

Una vecchia che arriva in un secondo tempo le somministra un astringente troppo attivo:

Per tale inconveniente, allora, si rilasciarono nel basso ventre i cotiledoni della matrice: per via dei quali soprassaltò il bambino e si cacciò nella vena cava; e risalendo attraverso il diaframma fino al di sopra delle spalle (dove la detta vena si biforca) prese di qui a mano manca, e andò a sortire

dall'orecchia sinistra.

E appena che fu nato, non gridò, come gli altri bambini: - Mée! Mée! - ma esclamava invece, ad alta voce:

- Da bere! Da bere! Da bere! - come se invitasse tutti a bere con lui, tanto che fu sentito da tutto il paese di Beuesse e di Bibaroi.

(35)

L'analisi anatomica finisce con una nascita imprevista e carnevalesca, attraverso l'orecchio sinistro. Il bambino va verso l'alto e non verso il basso: è una tipica inversione carnevalesca. Un carattere carnevalesco-conviviale ha anche il primo vagito del bambino che invita a bere con lui.

Cerchiamo di trarre adesso alcune conclusioni su questo episodio.

In esso tutte le immagini sviluppano il tema della festa pura e semplice: la macellazione del bestiame, lo squartamento, lo sventramento. Queste immagini si sviluppano sul piano della descrizione del banchetto (consumazione del corpo squartato) e portano impercettibilmente all'analisi anatomica delle budella della partoriente. In conclusione si viene a creare con grande maestria l'atmosfera eccezionalmente densa di una corporeità unica e compatta nella quale sono abolite tutte le barriere fra i corpi degli animali e quelli delle persone, fra le budella che mangiano e quelle mangiate. D'altra parte queste budella mangiate-mangianti sono associate alle budella della partoriente. Ne scaturisce un'immagine autenticamente grottesca della vita corporea unica e sopraindividuale: le grandi budella mangiate, partorite, della partoriente. Ma si tratta certamente di una vita corporea sopraindividuale non «biologica» né «animale» nella comune accezione. Attraverso le budella che mangiano e che partoriscono di Gargamella, traspare il seno della terra che assorbe e dà la vita, e il corpo popolare in continuo rinnovamento. E' così che nasce il bogatyr' (36) popolare Gargantua, l'Ercole francese.

In questo episodio, come dappertutto in Rabelais, il principio corporeo gioioso, sovrabbondante, vittorioso, è contrapposto alla serietà medievale della paura e dell'oppressione con i suoi metodi che fanno affidamento sul pensiero che spaventa ed è spaventato. Il nostro episodio

termina, come il prologo del Pantagruelle, con un travestimento gioioso e libero di questi metodi medievali di fede e di persuasione. Riportiamo il passo:

Io sospetto che voi non crediate molto a questa strana natività. Se non ci credete, non me ne fa niente; ma un uomo dabbene, un uomo di giudizio, crede sempre a tutto quello che gli viene detto, specie se lo trova per iscritto. Non dice forse Salomone, Proverbiorum XIV: «Innocens credit omni verbo» etc.? E San Paolo, prima Corinth. XIII: «Charitas omnia credit»? E perché mai non dovrete crederlo? Perché, risponderete voi, non c'è nessuna parvenza di vero. Ma io vi dico che appunto per questa sola causa voi dovete crederlo con perfetta fede: non affermano forse i Sorbonisti che «fede è argomento delle cose non parventi?» E poi è forse contro la nostra Legge, la nostra Fede, contro ragione, contro la Sacra Bibbia? Io per me non trovo nella Santa Bibbia niente che sia contro una cosa simile. E se tale fosse stata la volontà di Dio, direste forse ch'Egli non avrebbe potuto farlo? Oh, ve ne prego, non abbiriccoccolatevi mai il cervello con questi vani pensieri: perché io vi dirò che nulla è impossibile a Dio, e, se lui così volesse, tutte le donne da ora in poi farebbero bambini per le orecchie.

(37)

E più oltre l'autore cita una serie di casi di strane nascite riprese dalla mitologia antica e dalle leggende medievali.

Tutto questo brano è uno splendido travestimento parodico sia della dottrina medievale della fede, che dei metodi di difesa e propaganda di questa fede con rimandi all'autorità sacra, all'intimidazione, alla provocazione, alla minaccia, all'accusa di eresia, ecc. L'atmosfera densa di gioiosa corporeità, che si ritrova come dominante in tutto l'episodio, prepara la sconsacrazione carnevalesca della dottrina della fede come «argomento delle cose non parventi».

Un episodio molto importante del Gargantua, la guerra di Picrocole, si svolge nell'atmosfera di un'altra festa agricola, la vendange che aveva un posto importante nella vita della Francia; durante la vendemmia persino tutti gli uffici erano chiusi, i tribunali non lavoravano, era come se tutti fossero

occupati a vendemmiare. Era una ricreazione gigantesca che metteva da parte ogni lavoro e occupazione non legata al vino. E nell'atmosfera della vendemmia si svolgono tutti gli avvenimenti della guerra di Picrocole.

Il motivo della guerra è il conflitto fra i contadini di Seuillé che custodivano le vigne mature e i fornai di Lerné che portavano le focacce da vendere. I contadini vogliono fare colazione con le focacce e con l'uva (cosa che, fra l'altro, serve a pulire gli intestini), ma i fornai si rifiutano di vendergiele e insultano i contadini. Ne viene fuori una rissa. Vino e pane (uva e focacce) sono un'associazione liturgica che è qui oggetto di un travestimento abbassante (ha la proprietà di causare la dissenteria).

Il primo grande episodio della guerra - la difesa di fra' Giovanni della vigna del convento - contiene un'allusione mascherata alla comunione. Abbiamo già visto come il sangue si trasformi in vino, come dietro l'immagine del combattimento cruento ci sia la vendemmia. Nel folclore dei vendemmiatori francesi la vendemmia è messa direttamente in relazione a Bon-temps, marito di Mère folle. Nel folclore la figura di «Bon-temps» significa la fine di un periodo brutto e l'inizio della pace universale. E' per questo motivo che Rabelais colloca nell'atmosfera della vendemmia il tema popolare e utopico della vittoria del lavoro pacifico e dell'abbondanza sulla guerra e la distruzione: è il tema fondamentale dell'intero episodio e della guerra di Picrocole (38).

L'atmosfera della vendemmia pervade tutta la seconda parte del Gargantua e ne organizza il sistema delle metafore, così come la prima parte (la nascita di Gargantua) era pervasa dall'atmosfera della festa per l'uccisione del bestiame e del carnevale. Tutto il libro è permeato da un'atmosfera concreta di festa popolare (39).

Nel secondo libro del romanzo, Pantagruale, ci sono anche altri episodi legati al tema della festa. Nel 1532, anno in cui Rabelais scrive il Pantagruale, papa Clemente VII aveva proclamato un giubileo straordinario. Quell'anno alcune chiese avevano avuto il permesso di vendere le indulgenze papali. E nel romanzo ritroviamo un episodio direttamente legato alla tematica del giubileo. Panurge, desideroso di rimettere in sesto i suoi affari, comincia a fare il giro delle chiese e compra le

indulgenze, ma prende per sé come resto, dal piattino della chiesa, il «centuplo». Nelle parole evangeliche «riceverete il centuplo», egli interpreta il futuro «riceverete» con l'imperativo «ricevete» e agisce di conseguenza. Così l'episodio è un travestimento parodico del tema del giubileo e del testo evangelico.

Sempre nel Pantagruèle si trova un episodio che narra delle sfortunate pretese di Panurge nei confronti di una aristocratica dama parigina, di come la dama l'abbia respinto e come egli si sia vendicato in modo del tutto particolare. L'avvenimento centrale di tutto l'episodio si svolge nel giorno del Corpus Domini. Siamo di fronte a una gigantesca parodia della festa. Viene descritta una processione di 600.014 cani che vanno dalla gran dama e le pisciano addosso, e lo stesso Panurge le butta addosso gli organi sessuali, finemente triturati, di una cagna.

Questa parodia della processione durante la festa del Corpus Domini non è poi così terribilmente offensiva e profanante come potrebbe sembrare a prima vista. La storia di questa festa, in Francia e in altri paesi (soprattutto in Spagna), ci rivela che le rappresentazioni licenziose del corpo, in chiave grottesca, erano molto comuni in quella ricorrenza e consacrate dalla tradizione. Si può dire che l'immagine del corpo nel suo aspetto grottesco era dominante nella parte popolare della festa e creava una specifica atmosfera corporea. Così nella processione della festa apparivano obbligatoriamente anche le incarnazioni tradizionali del corpo grottesco: mostri (mescolanza di tratti comici, animali e umani) che portavano sulle spalle la «peccatrice di Babilonia» (40), giganti (nella tradizione popolare erano le rappresentazioni grottesche, in grande, del corpo umano), mori e negri (deviazioni grottesche rispetto al corpo normale), folla di giovani che eseguivano danze popolari molto sensuali (in Spagna per esempio era una sarabanda quasi indecente); soltanto dopo queste immagini grottesche del corpo seguiva il clero che portava l'ostia (cioè la comunione); e in coda alla processione c'erano i carri decorati con sopra gli attori in costume (e questa festa si chiamava, in Spagna, *fiesta de los carros*).

Così, anche una processione tradizionale come quella per la



festa del Corpus Domini aveva uno spiccato carattere carnevalesco con una marcata prevalenza del momento corporeo. In Spagna durante questa festa erano organizzati degli spettacoli drammatici speciali chiamati Autos sacramentales. Possiamo dare un giudizio sul carattere di tali rappresentazioni rifacendoci ai drammi di Lope de Vega che conosciamo. In essi predomina il carattere comico-grottesco che penetra persino nella loro parte più seria. Vi si ritrovano molti travestimenti parodici non solo di motivi classici ma anche cristiani, ivi compresa la stessa processione religiosa.

In conclusione si può affermare che l'aspetto popolare e pubblico di questa festa era in certo qual modo un dramma satirico che parodiava il rito religioso del Corpus Domini (l'ostia) (41).

Alla luce di tali fatti, la parodia rabelaisiana non sembra né sorprendente né mostruosa. Rabelais non fa che sviluppare tutti gli elementi del dramma satirico, che esistevano già nelle immagini tradizionali di tale festa: l'immagine del mostro che porta sulle spalle la peccatrice, dei giganti e dei negri, delle movenze indecenti nella danza, ecc. In verità egli li sviluppa con grande audacia e piena coscienza. Nell'atmosfera del dramma satirico non ci si deve meravigliare né dell'immagine dei cani che urinano, né di quella dei dettagli sulla cagna. Dobbiamo tener presente il carattere ambivalente dell'abluzione con l'urina, l'idea della fecondità e della potenza sessuale racchiusa in tale immagine. Non a caso nel nostro episodio, come ci assicura l'autore, è proprio dall'urina dei cani che è sorto il ruscello di Saint-Victor (di cui si serve Gobelin per tingere le sue stoffe, aggiunge Rabelais).

Tutti gli episodi che abbiamo sinora esaminato sono direttamente legati ad alcune feste precise (la macellazione del bestiame, la vendemmia, il giubileo pasquale, la festa del Corpus Domini). La tematica della festa esercita una precisa influenza anche sull'organizzazione delle immagini degli episodi. Ma la questione non si esaurisce con tali riflessi diretti e immediati di feste precise negli avvenimenti stessi del romanzo. Tutto il libro infatti pullula di molteplici allusioni ad altre feste specifiche: il giorno di San Valentino, la fiera di

Niort durante la quale Villon prepara la sua diablerie, il carnevale di Avignone durante il quale i baccellieri giocano a raphée, il carnevale di Lione con i suoi allegri spauracchi di Maschecroute crapulone ingordo ecc. Nel Pantagruuele Rabelais, descrivendo il pellegrinaggio del suo eroe per le università della Francia, presta particolare attenzione ai divertimenti e ai giochi ricreativi degli studenti e dei baccellieri.

I giochi di tutti i tipi (da quelli con le carte a quelli sportivi), le profezie, divinazioni e auguri di ogni tipo hanno un posto preponderante nella parte popolare e pubblica della festa. Tali fenomeni, strettamente legati all'atmosfera della festa popolare, hanno un'importanza sostanziale nel romanzo di Rabelais: basti dire che tutto il terzo libro del romanzo è costruito come una serie di divinazioni di Panurge sulla sua promessa, cioè sulla sua futura sposa. E su tali fenomeni conviene soffermarsi in modo particolareggiato.

Notiamo per prima cosa il grande ruolo che hanno nel romanzo i giochi di ogni tipo. Nel XXII capitolo del Gargantua c'è la celebre lista dei vari giochi che faceva il giovane eroe dopo pranzo. Nell'edizione canonica del 1542 ne sono elencati duecentodiciassette: una lunga serie di giochi con le carte, da camera e da tavolo, e un'intera sfilza di giochi all'aria aperta.

Questa celebre elencazione deve aver avuto grande risonanza. Fischart, il primo traduttore tedesco di Rabelais, la allunga ancora di più con trecentosessantadue nomi di giochi con le carte e melodie musicali di danze tedesche. Thomas Urquhart, traduttore inglese di Rabelais del XVII secolo, fa la stessa cosa utilizzando i giochi inglesi. La versione olandese del Gargantua (1682) dà a sua volta un colorito nazionale alla lista, menzionando sessantatré giochi tipicamente olandesi. Così la lista di Rabelais deve aver risvegliato, nei diversi paesi, un interesse verso i propri giochi nazionali. La lista della versione olandese è stata addirittura il punto di partenza per la più grande ricerca folclorica che mai sia stata fatta sui giochi per ragazzi: l'opera di Kokke e Teyerlink, Giochi e divertimenti infantili nei Paesi Bassi (1902-1908) in otto volumi.

L'interesse dello stesso Rabelais per i giochi non è certamente casuale, ma è condiviso da tutta la sua epoca. I giochi erano legati all'aspetto popolare e di piazza della festa

anche da un solido legame interiore, non solo esteriore.

Oltre alla lista citata, Rabelais utilizza ampiamente il ricco vocabolario dei giochi come fonte per metafore e paragoni. E' da questa fonte che egli attinge molte metafore erotiche (come per esempio l'espressione già citata *joueurs de quille*), una serie di immagini espressive per esprimere la fortuna o la sfortuna (come per esempio *c'est bien rentré de picques!* [«che sfortuna!»]), e una serie di altre espressioni. Bisogna tener presente comunque che nel linguaggio popolare l'incidenza delle espressioni indecenti riprese dal campo dei giochi era molto grande.

Due episodi importanti del romanzo sono costruiti su immagini di gioco. Il primo, «l'enigma profetico» appartiene al primo libro del romanzo (*Gargantua*). E l'autore del poema è senza dubbio Mellin de Saint-Gelais. Non è un caso che Rabelais lo abbia riportato nel suo romanzo: è infatti strettamente legato a tutto il sistema delle sue immagini. La sua analisi ci permetterà di scoprire una serie di aspetti nuovi ed essenziali di tale sistema.

Nell'«enigma profetico» sono strettamente intrecciati due momenti: la rappresentazione parodico-profetica dell'avvenire storico e le immagini del gioco della pelota. Tale legame non è affatto casuale: vi appare infatti una concezione carnevalesca del processo storico visto come un gioco, molto tipica di quell'epoca.

Mellin de Saint-Gelais è autore anche di un altro breve poemetto in cui la lotta per il possesso dell'Italia, fra Francesco I, il papa Clemente VII e Carlo V, è descritta come una partita di un gioco a carte molto diffuso in quell'epoca, il *jeu de prime*. La situazione politica del momento, la ripartizione delle forze, i vantaggi e i punti deboli dei singoli sovrani, sono descritti con grande precisione ricorrendo ai termini di questo gioco.

Nel *Recueil de poésie française* di Jean de Longy e Vincent Certain c'è un piccolo poemetto che medita, nello stile «alto», sulle vicissitudini dei destini storici, sul male e le disgrazie che regnano in terra. Ma nello stesso tempo queste vicissitudini e disgrazie sembrano far parte non tanto della vita reale e della storia, ma solamente del gioco puro e semplice. Il poema contiene una descrizione, fatta con uno stile alto e enigmatico,

di una partita a birilli. Sottolineiamo che qui, a differenza della poesia di Mellin de Saint-Gelais, non è la realtà storica ad essere rappresentata con le immagini del gioco, ma al contrario è la partita a birilli che è descritta con immagini alte della vita terrestre nel suo insieme, con tutte le sue vicissitudini e disgrazie. Questo spostamento originale dei sistemi, una sorta di gioco nel gioco, rende la fine di tale cupa poesia, inaspettatamente allegra e rilassante. Nello stesso modo è costruito l'«enigma profetico» in Rabelais.

Anche Des Périers ha scritto un poema analogo dal titolo *Prophétie* - A. Guynet Thibault. Lyonnais. In esso è descritta con tono profetico la sorte di «tre camerati», e i tre camerati in definitiva non sono altro che tre aliossi del gioco omonimo.

All'epoca di Rabelais gli enigmi profetici erano così diffusi che Thomas Sébillet dedica loro un capitolo a parte in *Art poétique françois* (cap. XI: De l'enigme) (42). Gli enigmi sono estremamente caratteristici del pensiero artistico e ideologico dell'epoca. I problemi pesanti e terribili, seri e importanti vengono trasposti in un registro gioioso e leggero, dal tono minore a quello maggiore. A tutto viene data una soluzione allegra e rilassante. I misteri e gli enigmi del mondo e del futuro non sembrano più gravi e terribili, ma gioiosi e leggeri. Non si tratta certo di affermazioni filosofiche, quanto piuttosto dell'indirizzo preso dal pensiero artistico e ideologico dell'epoca che si sforzava di percepire il mondo in modo nuovo, e di conseguenza di avvicinarsi ad esso non più come a un oscuro mistero ma a un dramma satirico gioioso.

L'altro aspetto di questo genere è la profezia parodica. Anch'essa era molto diffusa all'epoca di Rabelais per quanto certamente anche le profezie serie erano molto popolari. La guerra fra Carlo V e Francesco I aveva dato adito a un'enorme quantità di profezie storiche e politiche di vario tipo. Molte di esse erano legate ai movimenti religiosi e alle guerre. Nella maggior parte dei casi queste profezie serie avevano un carattere oscuro ed escatologico. E c'erano anche delle profezie astrologiche di tipo ordinario. Si stampavano periodicamente dei «pronostici» a buon mercato, simili a calendari, come le *Prognostications des Laboureurs* (43), una raccolta di predizioni sul tempo e sull'agricoltura. Accanto a questa letteratura seria di predizioni e presagi cominciarono ad

apparire contraffazioni parodiche di opere di questo tipo, le quali avevano un enorme successo e popolarità. Fra esse la più conosciuta era *La Grande Prognostication* (44), *La Prognostication Frère Tybaut* (45), *La Prognostication nouvelle* (46) e altre.

Queste erano opere tipicamente ricreative e da festa popolare.

Erano dirette non soltanto (e non tanto) contro la credulità e la fede ingenua in tutti i tipi di predizioni e presagi seri, quanto contro il loro tono, il loro modo di vedere e interpretare la vita, la storia, i tempi. Gli scherzi e l'allegria si oppongono a ciò che è serio e cupo; l'ordinario e il quotidiano a ciò che è imprevisto e strano; le cose materiali e corporee a ciò che è astratto e sublime. L'obiettivo principale degli autori anonimi che componevano questi pronostici era di ridare un altro colore al tempo e al futuro e mettere l'accento sugli elementi materiali e corporei della vita.

Essi utilizzavano spesso le immagini della festa popolare per caratterizzare i tempi e i cambiamenti storici.

Con lo stesso spirito carnevalesco è scritta la *Pantagrueline Prognostication* di Rabelais. In questo breve testo ritroviamo delle immagini materiali e corporee: «*le lard fuyra les pois en Quaresme*», «*le ventre ira devant*», «*le cul se assoira le premier*», «*l'on ne pourra trouver la febve au gasteau des Roys*» (47); e le immagini del gioco: «*le dez ne dira point à soubhait*», «*ne viendra souvant la chance qu'on demande*» (48).

Nel quinto capitolo della *Prognostication*, Rabelais parodiando le predizioni astrologiche, comincia col democratizzarle. Ritene sia grande follia pensare che gli astri esistano soltanto per re, papi e nobili signori e per i grandi avvenimenti del mondo ufficiale.

Ciò che deve essere oggetto di predizione attraverso gli astri dovrebbe essere, secondo Rabelais, la vita e il destino delle persone di basso rango. E' una sorta di detronizzazione degli astri, il togliere loro gli abiti dei destini reali.

La *Pantagrueline Prognostication* contiene una descrizione tipicamente «carnevalesca» del carnevale:

Una parte del mondo si travestirà per ingannare l'altra, ed esse correranno per le strade come folli e fuor di senno; non si vide mai un tal disordine nella natura.

Abbiamo davanti, in scala ridotta, «l'enigma» del Gargantua. Nelle immagini della catastrofe sociale, storica e del cataclisma naturale è rappresentato il carnevale con tutti i suoi travestimenti e il disordine nelle strade.

Il genere dei presagi parodici ha un carattere carnevalesco: è legato soprattutto al tempo, all'anno nuovo, alle predizioni o alla risoluzione di enigmi, al matrimonio, alla nascita, alla virilità. E' per questo che immagini come quelle del mangiare, del bere, della vita materiale e corporea e gli stessi giochi, hanno un ruolo così grande.

Il gioco è strettamente legato al tempo e al futuro. Non è un caso che i pezzi basilari del gioco - carte e dadi - servano anche a predire la sorte, cioè a conoscere l'avvenire. Non c'è bisogno di dilungarsi sulle lontane radici genetiche delle immagini della festa e del gioco: non è importante la loro parentela genetica quanto piuttosto la comunanza di significato di queste immagini, che era stata sentita e compresa perfettamente all'epoca di Rabelais. Era compresa pienamente l'universalità delle immagini del gioco, il loro rapporto con il tempo e l'avvenire, con il destino, con il potere statale, il loro esprimere una concezione del mondo. E' in questa luce che venivano interpretate le figure del gioco degli scacchi, le figure e i colori delle carte e anche i dadi. I re e le regine delle feste erano scelti spesso con i dadi ed è per questo che il colpo migliore era chiamato *basilicus* cioè «regale». Nelle immagini del gioco si vedeva una sorta di formula concentrata e universale della vita e del processo storico: fortuna-sfortuna, ascesa-caduta, acquisizione-perdita, incoronazione-detronizzazione. Era come se nei giochi si svolgesse tutta una vita in miniatura (tradotta in un linguaggio di simboli convenzionali), e in più senza ribalta. Il gioco inoltre faceva uscire dai binari della vita ordinaria, liberava dai legami e dalle regole, sostituiva alla convenzionalità della vita un'altra convenzionalità più concisa, allegra e rilassante. Ciò non valeva soltanto per le carte, i dadi e gli scacchi, ma anche per altri giochi, ivi compresi i giochi sportivi (i birilli e la palla) e i giochi per ragazzi. Fra i vari giochi non esistevano ancora quelle barriere di separazione che furono tracciate in seguito. Abbiamo visto che le immagini del gioco delle carte rappresentavano gli avvenimenti mondiali della guerra contro l'Italia (in Saint-Gelais), e che quelle del

gioco dei birilli avevano funzioni analoghe (nella raccolta di de Longy e Certain), come pure quelle del gioco a dadi (in Des Périers); nell'«enigma profetico» il gioco a palla ha la stessa funzione. Nell'*Hypnerotomachia Poliphili* Francesco Colonna descrive una partita a scacchi; le figure degli scacchi sono rappresentate da personaggi viventi vestiti con costumi adeguati. Poi il gioco degli scacchi si trasforma da una parte in una mascherata carnevalesca e dall'altra in un'immagine non meno carnevalesca di avvenimenti militari e politici. Questa partita a scacchi è ripresa nel quinto libro del romanzo di Rabelais che conosceva sicuramente l'*Hypnerotomachia* (nel *Gargantua* c'è un'allusione a questo libro).

Questo modo particolare di percepire il gioco all'epoca di Rabelais deve essere tenuto in grande considerazione. Il gioco non era ancora diventato un semplice fatto della vita quotidiana, né una componente di ordine negativo. Conservava ancora il suo valore di concezione del mondo. Bisogna notare che Rabelais, come tutti gli umanisti della sua epoca, conosceva benissimo le vedute degli antichi sul gioco, che lo elevavano molto oltre il grado di semplice passatempo. E' per questo che Ponocrate non lo esclude dalle occupazioni del giovane *Gargantua*. Nei giorni di pioggia

...si esercitavano nell'arte della pittura e scultura, o richiamavano in uso l'antico gioco degli aliossi, come lo ha descritto Leonico (49) e come lo pratica il nostro caro amico Lascaris. E, giocando, ricordavano i passi degli antichi dove ne è fatta menzione o si trova qualche metafora presa da quel gioco.

(50)

Il gioco degli aliossi nominato subito dopo la pittura e la scultura si lega anche alla lettura dei classici. Questo ci rivela un altro aspetto, quello umanistico, della concezione del gioco all'epoca di Rabelais.

Perciò, per una giusta valutazione delle immagini del gioco nel contesto rabelaisiano, non è possibile interpretarle dal punto di vista delle più recenti concezioni sul gioco, che si sono sviluppate nei secoli posteriori. La sorte delle immagini del gioco è simile a quella degli improperi e delle oscenità.

Entrando nella vita privata e quotidiana esse hanno perduto i loro legami universali e sono degenerare, hanno cessato di essere quello che erano all'epoca di Rabelais. I Romantici hanno tentato di reinserire le immagini del gioco nella letteratura (come anche le immagini del carnevale). Ma essi le hanno interpretate in modo del tutto soggettivo e sul piano del destino individuale (51); ne deriva che il loro tono è totalmente altro: esse risuonano di solito in tono minore.

Tutto ciò che abbiamo detto chiarisce il motivo per cui le immagini del gioco, dei presagi parodici, degli enigmi e delle immagini della festa popolare si riuniscono in un tutto organico, unico sia per il suo senso che per il suo stile. Loro denominatore comune è il tempo gioioso. Esse contribuiscono a trasformare la grave escatologia medievale in «allegro spauracchio». Rendono più umano il processo storico, aprono la strada a una conoscenza più lucida e ardita. Nell'«enigma profetico», gli avvenimenti storici, grazie a tutte queste forme (giochi, presagi ed enigmi) sono descritti in modo carnevalesco. Fermiamoci un attimo su questo «enigma».

Se le predizioni delle stelle o della divinità sono possibili, afferma l'autore, ecco che sarà possibile predire che cosa avverrà l'inverno prossimo:

Vedrem levarsi d'uomini uno stuolo che senza pace e senza far soggiorno... (52)

Queste persone semineranno discordia e confusione fra gli amici e i parenti, divideranno la gente in partiti discordi, metteranno i figli contro i padri; ogni ordine verrà distrutto, estirpata ogni differenza sociale; i ceti più bassi non avranno rispetto per quelli elevati.

Che mai le antiche storie, pur mirabili, dissero cose a ciò paragonabili. (53)

In questo quadro di imminenti catastrofi è da mettere in evidenza il naufragio totale di ogni gerarchia stabilita, sia su un piano sociale e politico che su quello familiare. L'impressione che ne scaturisce è quella di un vero e proprio cataclisma sociale, politico e morale.



E la catastrofe storica accresce ancor di più quella cosmica. L'autore dà una descrizione del diluvio in cui periranno tutti gli uomini e di un terribile terremoto. Soltanto dopo che sarà apparsa una fiammata prodigiosa, solo allora si avrà pace e gioia. Abbiamo davanti in verità, in immagini molto oscure, un quadro di rivoluzione cosmica e di fuoco che distrugge il vecchio mondo e nello stesso tempo esprime la gioia del rinnovamento. «I tempi migliori» saranno il risultato della catastrofe e del rinnovamento del mondo. E' un'immagine molto simile a quella che abbiamo visto precedentemente: la trasformazione del rogo funebre, che ha bruciato il vecchio mondo, in falò conviviale.

Gargantua e fra' Giovanni discutono sul significato dell'«enigma profetico». Il primo lo prende molto sul serio e lo riporta alla realtà storica contemporanea; prevede con tristezza la persecuzione di cui saranno vittime gli evangelisti. Fra' Giovanni invece si rifiuta di attribuirgli un significato serio e grave:

Per San Goderano! - disse il frate: - tale non è la mia interpretazione. Lo stile è quello di Merlin il Profeta (54). Trovateci dentro le allegorie e interpretazioni più gravi che volete, e sognateci sopra, voi e tutto il mondo, fino a che vi piacerà. Io per parte mia non penso che ci sia dentro nessun altro significato se non la descrizione d'una partita a pallone in termini oscuri.

(55)

Più oltre egli dà la sua versione alle diverse immagini: la decadenza sociale e i rivolgimenti non sono altro, secondo lui, che la divisione in gruppi dei giocatori, e il diluvio è visto come il sudore che bagna la loro fronte, l'incendio mondiale come il fuoco di un focolare attorno al quale i giocatori si riposano dopo il gioco, e a tutto questo segue un banchetto e l'allegria di tutti i partecipanti al gioco e soprattutto di quelli che hanno vinto. Con le parole «E sotto ragazzi!» termina la spiegazione di fra' Giovanni e tutto il primo libro.

Il secondo grande episodio del romanzo di Rabelais, costruito sulle immagini del gioco, è quello del giudice Brigialoca che risolve tutte le sentenze dei processi lanciando i

dadi. Brigialoca ha preso alla lettera l'espressione giuridica *alea judiciorum* (cioè l'arbitrio delle sentenze giudiziarie), dal momento che la parola *alea* significa dadi da gioco. Basandosi su questa metafora, che mette in atto, egli risolve le pratiche giocando a dadi, pienamente convinto di agire in rigida conformità alle regole giuridiche in vigore. E interpreta alla lettera anche una frase come «*In obscuris minimum est sequendum*», che significa che quasi sempre nei fatti più oscuri bisogna essere inclini alle decisioni minime (cioè le più prudenti); Brigialoca, seguendo alla perfezione questo principio, per risolvere i casi poco chiari utilizza i dadi più piccoli, cioè di formato «minimo». Così, in tutti i casi giudiziari particolari che deve risolvere, egli ricorre a queste metafore applicandole alla lettera. Alla richiesta di porre a confronto le testimonianze delle parti, egli per esempio mette sul tavolo davanti alle scartoffie del querelante, quelle del convenuto e poi lancia i dadi. Così nelle mani di Brigialoca tutta la procedura giudiziaria si trasforma in un allegro travestimento parodico con al centro l'immagine del gioco dei dadi (56).

Dello stesso tipo sono alcuni episodi legati alle predizioni e ai giochi (ma sono solo una parte). Il compito artistico fondamentale delle predizioni parodiche, dei presagi e delle divinazioni è quello di sconsacrare il grave tempo escatologico delle concezioni medievali del mondo, di rinnovarlo sul piano materiale-corporeo, di riportarlo sulla terra, dargli fisicità, trasformarlo in tempo buono e gioioso.

E nella maggior parte dei casi le immagini del gioco assolvevano a questo compito. Nell'episodio di Brigialoca hanno anche la funzione supplementare di parodiare gioiosamente i metodi con cui veniva appurata in tribunale la verità, così come i vari prologhi e altri episodi del romanzo parodiavano i metodi ecclesiastici e scolastici con cui veniva stabilita e diffusa la verità religiosa.

Qui dobbiamo soffermarci in particolare sulle divinazioni del terzo libro del romanzo.

Questo libro appare un'eco diretta della disputa che agitava gli spiriti nella Francia di quell'epoca e che, fra il 1542 e il 1550, attraversava una fase particolarmente acuta. Tale

disputa si chiamava querelle des femmes e s'incentrava sulla natura delle donne e sul matrimonio. Vi presero parte quasi tutti i poeti, scrittori e filosofi francesi: e grande eco ebbe anche alla corte e fra larghi strati di lettori. Non era una disputa nuova poiché divideva gli animi già nel XV secolo e si può dire che tutto il Medioevo si era interessato a tale problema. La sostanza della disputa era molto complessa, più di quanto gli stessi specialisti immaginassero.

Sul problema della natura della donna e del matrimonio si distinguevano due posizioni contrastanti che si mantennero durante tutto il Medioevo e il Rinascimento.

La prima posizione è chiamata comunemente *tradition gauloise*. E questa posizione, che si ritrova per tutto il Medioevo, si basa su una visione generalmente negativa della natura della donna. La seconda posizione, che Abel Lefranc ha proposto di chiamare *tradition idéalisante* (57), sublima, al contrario, la donna; all'epoca di Rabelais i «poeti platonici» si ispiravano in parte alla tradizione cortese del Medioevo e sostenevano tale posizione.

Rabelais aderiva invece alla *tradition gauloise* che a quell'epoca era stata rinvigorita e rinnovata da molti autori, e in particolare da Gratien Du Pont, che aveva pubblicato nel 1534 un poema in tre libri: *Les controverses des sexes masculin et féminin*. Nella querelle des femmes Rabelais sembrava non essere dalla parte delle donne. Come si spiega una tale posizione?

Certamente la *tradition gauloise* è un fenomeno complesso e intimamente contraddittorio. Si tratta in sostanza non di una, ma di due tradizioni: 1) la tradizione comica propriamente popolare e 2) la tendenza ascetica del cristianesimo medievale. Quest'ultima, che considera la donna come incarnazione del peccato, tentazione della carne, si è servita spesso di materiali e immagini della tradizione comica popolare. E' per questo motivo che i critici spesso le mettono in relazione e le confondono. Bisogna dire comunque che nel novero delle opere medievali (essenzialmente enciclopediche) ostili alla donna e al matrimonio, entrambe le tendenze vengono riunite meccanicamente.

In realtà, la tradizione comica popolare e la tendenza ascetica sono profondamente estranee l'una all'altra. La

tradizione comica popolare non è ostile alla donna e non la giudica affatto negativamente. Categorie del genere sono di solito inapplicabili in questo caso; in questa tradizione la donna è infatti sostanzialmente legata al basso materiale-corporeo, è l'incarnazione di questo «basso» che è nello stesso tempo abbassante e rigeneratore. E' ambivalente come il «basso» stesso. La donna abbassa, riporta alla terra, dà il corpo, dà la morte; ma è anche e soprattutto il principio della vita. E' il ventre. E' questa la base ambivalente dell'immagine della donna nella tradizione comica popolare.

Ma là dove questa base ambivalente dà luogo a una descrizione di costume (fabliaux, facezie, novelle, farse) ecco che l'ambivalenza dell'immagine femminile prende la forma della sua ambigua natura: volubilità, sensualità, concupiscenza, falsità e basso materialismo. Ma poiché tutti questi attributi non sono qualità morali astratte dell'individuo, è impossibile isolarli da tutto il tessuto delle immagini, in cui essi assumono una funzione di materializzazione, abbassamento e nello stesso tempo, di rinnovamento della vita, e in cui sono contrapposti alla mediocrità del partner (marito, amante, pretendente), alla sua avarizia, alla sua gelosia, alla sua stupidità, alla sua falsa bontà, al bigottismo, alla sterile vecchiaia, all'eroismo apparente, all'idealismo astratto, ecc.

Nella tradition gauloise la donna è la tomba corporea dell'uomo (marito, amante, pretendente); è una sorta di ingiuria incarnata, personificata, oscena, rivolta a tutte le pretese astratte, a ogni cosa che sia limitata, compiuta, finita, pronta. E' un recipiente inesauribile di concepimenti che condannano a morte tutto ciò che è vecchio e finito. Come la Sibilla di Panzoust nel libro di Rabelais, la donna della tradition gauloise solleva la gonna e mostra il posto dove tutto va (l'inferno, la tomba) e da dove tutto viene (il grembo materno).

Su questo piano la tradition gauloise sviluppa anche il tema delle corna che è sinonimo di destituzione del vecchio marito, e di un nuovo atto di concepimento con un giovane; in questo sistema di immagini il marito cornuto è ridotto al ruolo del re detronizzato dell'anno vecchio, dell'inverno in fuga: gli è tolto l'abito, è bastonato e messo in ridicolo.

Bisogna sottolineare che nella tradition gauloise l'immagine

della donna, come tutte le immagini di questa tradizione, è posta sul piano del riso ambivalente, nello stesso tempo beffardo-abbassante e gioioso-affermativo. Si può forse affermare con sicurezza che tale tradizione dà un giudizio ostile e negativo della donna? No di certo. L'immagine della donna è ambivalente come tutte le immagini di questa tradizione.

Ma quando essa è usata dalle tendenze ascetiche del cristianesimo o dal pensiero astratto e moraleggiante degli autori satirici e dei moralisti dei tempi moderni, ecco che essa perde il suo polo positivo e diventa puramente negativa. Bisogna dire che tali immagini generalmente non possono essere trasposte dal piano comico a quello serio, senza rischiare di snaturarle. E' per questo che nella maggior parte delle opere enciclopediche del Medioevo e del Rinascimento, che riassumono le accuse gotiche contro la donna, le immagini più vere della tradition gauloise vengono impoverite e deformate. Questo in una certa misura vale anche per il Roman de la Rose, benché in esso si sia conservata a volte l'autentica ambivalenza dell'immagine grottesca della donna e dell'amore.

L'immagine della donna della tradition gauloise subisce un altro tipo di deformazione nella letteratura, ed ecco che comincia ad acquisire un carattere di tipo puramente quotidiano. Ecco che o diventa soltanto negativa, o l'ambivalenza degenera in una mescolanza senza senso di tratti positivi e negativi (ci riferiamo soprattutto al XVIII secolo, in cui mescolanze di questo tipo, statiche, di tratti morali negativi e positivi nell'eroe, passavano per verosimiglianza realista, per una «somialianza con la vita»).

Ma ritorniamo alla disputa sulle donne nel XVI secolo e al ruolo che in essa ha avuto Rabelais. La disputa era condotta soprattutto col linguaggio delle nuove concezioni ristrette, quello della morale astratta e della filosofia umanistica libresca. Soltanto Rabelais è il rappresentante della tradition gauloise più vera e più pura. Non solidarizzava affatto con i nemici della donna: né con i moralisti, né con gli epicurei discepoli di Castiglione. E neanche con gli idealisti platonici, per quanto i difensori della donna e dell'amore gli fossero più congeniali dei moralisti astratti. Nell'alta «concezione della donna» dei platonici c'era ancora in qualche modo un grado di

ambivalenza dell'immagine femminile; questa immagine era simbolicamente allargata e in primo piano veniva messo l'aspetto rigeneratore della donna e dell'amore. Ma ciò nondimeno questo modo idealista e astratto, patetico e serio con cui i poeti platonici rappresentavano la donna, era inammissibile per Rabelais. Egli comprendeva alla perfezione la novità di questo tipo di serietà e di sublimazione che essi avevano introdotto nella letteratura e nella filosofia di quel periodo. E comprendeva anche che questa nuova serietà era molto diversa da quella cupa del secolo gotico. Comunque non la riteneva capace di passare attraverso il crogiolo del riso senza uscirne completamente distrutta. Per questo motivo la voce di Rabelais è stata completamente isolata in questa celebre disputa: era la voce delle feste popolari di piazza, del carnevale, dei fabliaux, delle facezie, degli aneddoti anonimi della piazza, delle soties e delle farse, ma questa voce risuonava qui a un gradino superiore di forma artistica e di pensiero filosofico.

E ora possiamo passare alle divinazioni di Panurge che occupano la maggior parte del terzo libro. Che cosa divina?

Panurge vorrebbe sposarsi ma nello stesso tempo ha paura del matrimonio: teme di diventare cornuto. E' questo il motivo delle sue divinazioni. Ma tutte gli danno una sola e fatale risposta: la futura moglie gli farà le corna, lo bastonerà e lo spoglierà. In altre parole, lo aspetta la stessa sorte del re carnevalesco e dell'anno vecchio: è un destino irreversibile. Tutti i consigli dei suoi amici, tutte le storie di donne che gli raccontano, l'analisi della natura della donna alla quale si dedica il saggio medico Rondibilis, portano alla stessa conclusione. Il ventre della donna è inesauribile e insaziabile: la donna è organicamente ostile a tutto ciò che è vecchio (in quanto è principio che dà vita al nuovo); così Panurge sarà fatalmente deposto, bastonato (ucciso, al limite) e messo in ridicolo. Ma egli si rifiuta di accettare questo destino irrevocabile di ogni individuo, destino incarnato qui dall'immagine della donna («la promessa sposa»). Egli si ostina. Pensa si possa evitare in un qualche modo una sorte simile. In altre parole, egli vuole essere un re eterno, un anno eterno, una giovinezza eterna. Invece la donna per sua natura è ostile all'eternità, la denuncia come vecchiaia pretenziosa. Le corna,

le busse e la ridicolizzazione sono inevitabili. Invano Panurge, nella conversazione con fra' Giovanni (capp. XXVII e XXVIII), invoca la forza eccezionale e miracolosa del suo fallo. Fra' Giovanni gli dà una risposta ad hoc:

Capisco, - disse fra' Giovanni.

- Ma il tempo matta ogni cosa. Non c'è marmo né porfido che non abbiano la loro vecchiaia e decadenza. E se tu per adesso non sei ancora a quel punto, dopo un certo giro d'anni, ti sentirò confessare che c'è pur qualcuno a cui pendono giù i coglioni per mancanza di suspensorio.

(58)

Alla fine di questo dialogo fra' Giovanni racconta la famosa novella dell'anello di Hans Carvel. Questa novella come tutte quelle incluse nel romanzo, non è di Rabelais, anche se è pienamente inserita nel sistema unitario delle sue immagini e del suo stile. Non a caso l'anello, - simbolo dell'infinito - serve a simboleggiare qui il sesso femminile (è anzi il nome folclorico più diffuso). E' lì che passa il flusso infinito del concepimento e del rinnovamento. Le speranze di Panurge di sfuggire al suo destino di uomo spodestato, deriso e ucciso, sono senza alcun senso, come il tentativo, ispirato dal diavolo, del vecchio Hans Carvel diappare con le dita questo flusso implacabile di rinnovamento e di ringiovanimento.

La paura che prova Panurge di fronte alle corna inevitabili e alla inevitabile ridicolizzazione, corrisponde, sul piano comico, alla tradition gauloise, al motivo mitico della paura del padre davanti al figlio come inevitabile assassino e ladro. Il grembo femminile ha un ruolo importantissimo nel mito di Kronos (il grembo di Rea, moglie di Kronos, «madre degli Dei»); esso non soltanto fa nascere Zeus ma lo nasconde, quando è già nato, dalla persecuzione di Kronos e con ciò assicura il cambiamento e il rinnovamento del mondo.

Un altro famosissimo esempio della paura del padre di fronte al figlio come inevitabile assassino e ladro (s'impadronisce del trono), è il mito di Edipo. Anche qui il seno materno di Giocasta ha un ruolo doppio: dà la vita ad Edipo ed è fecondato da lui. Un altro esempio dello stesso motivo è rappresentato da La vida es sueño di Calderon.

Se sul piano del motivo mitico elevato della paura del figlio, il figlio è colui che uccide e deruba, su quello della tradition gauloise comica il ruolo del figlio lo assume, in una certa misura, la moglie: è lei che fa le corna, batte e perseguita il vecchio marito.

L'immagine di Panurge, nel terzo libro, è quella della vecchiaia ostinata (in verità, solo incipiente), che non vuole accettare nessun cambiamento né rinnovamento. La paura del cambiamento e del rinnovamento qui si manifesta sotto forma di paura delle corna, della promessa sposa, del destino, racchiusa nell'immagine della donna che dà la morte a ciò che è vecchio e dà vita a ciò che è nuovo e giovane.

Così, il motivo fondamentale del terzo libro è direttamente e sostanzialmente legato al tempo e alle forme della festa popolare: detronizzazioni (corna), botte, ridicolizzazioni. E' per questo che anche le divinazioni sulla promessa sposa e sulle corna sono legate al motivo della morte individuale, del cambiamento e del rinnovamento (ma sul piano comico), servono a dare corpo, a umanizzare il tempo, a costruire l'immagine del tempo gioioso. Le divinazioni sulle corna sono abbassamenti grotteschi delle divinazioni del piano alto, a cui si abbandonano re e usurpatori per conoscere il destino della corona (che è, su un piano comico, l'equivalente delle corna), come ad esempio, le divinazioni di Macbeth.

Nel terzo libro abbiamo isolato soltanto i motivi delle divinazioni parodiche e comiche di Panurge. Ma attorno a questo motivo basilare, come attorno ad un pernio, è organizzata una grande revisione carnevalesca di tutto ciò che è ostinatamente vecchio e già comicamente nuovo nel campo del pensiero e della concezione del mondo. Ci vediamo sfilare davanti i rappresentanti della teologia, della filosofia, della medicina, del diritto, della magia naturale, ecc. Sotto questo punto di vista il terzo libro ricorda i prologhi: è uno splendido esempio della pubblicistica rinascimentale sulla base del carnevale e della festa popolare.

Abbiamo visto l'influenza determinante delle forme della festa popolare su una serie di elementi essenziali del romanzo di Rabelais (scene di battaglie, botte, destituzioni), e su



numerosi episodi direttamente ispirati al tema della festa, sulle immagini dei giochi, sui presagi, sulle divinazioni. L'influenza delle forme carnevalesche della festa popolare non si limita comunque a ciò. Nei capitoli seguenti analizzeremo le altre ripercussioni di questa influenza. Per il momento dobbiamo mettere in chiaro due problemi: il significato fondamentale di concezione del mondo delle forme carnevalesche della festa popolare e le loro funzioni specifiche nel romanzo di Rabelais.

Qual è dunque il senso generale delle forme della festa popolare e del carnevale (nel senso lato del termine)?

Prendiamo come punto di partenza la descrizione del carnevale di Roma, fatta da Goethe. Questo testo splendido meriterebbe di essere oggetto di studi più approfonditi. Goethe è riuscito con molta semplicità e profondità a cogliere e formulare quasi tutti i tratti essenziali del carnevale. Il fatto che si tratti del carnevale di Roma del 1788, cioè di un fenomeno relativamente più tardo, in questo caso non ha importanza perché il nucleo fondamentale delle immagini carnevalesche è sopravvissuto anche dopo per moltissimo tempo.

Goethe era più di ogni altro adatto a descrivere il carnevale romano. Nel corso di tutta la sua vita egli aveva manifestato infatti interesse e amore per le forme della festa popolare e per il particolare tipo di simbolismo realista tipico di queste forme. E' da notare che uno degli avvenimenti che più lo avevano colpito da ragazzo era stata l'elezione e l'incoronazione dell'imperatore del «Sacro Romano Impero della nazione germanica» alla quale egli assistette a Francoforte. Egli avrebbe descritto tale festa molto più tardi. Ma il fatto stesso che l'abbia fatto, insieme a tutta una serie di altre considerazioni, ci dà l'impressione che tale cerimonia debba essere stata, in certo qual modo, determinante per la formazione delle concezioni del poeta fino alla fine della sua vita. Era un tipo di gioco per metà reale, per metà simbolico con i simboli del potere, dell'elezione, dell'incoronazione, della cerimonia; le forze storiche reali recitavano la commedia simbolica dei loro rapporti gerarchici. Era uno spettacolo statale senza ribalta, in cui era impossibile tracciare un confine preciso fra la realtà e il simbolo. In verità non si trattava di una destituzione popolare, ma di una incoronazione. Ma il

legame genetico, formale e artistico dell'elezione, dell'incoronazione, del trionfo, della destituzione e della ridicolizzazione è indubbio. Inizialmente, tutte queste cerimonie e le immagini che le formavano erano ambivalenti (cioè l'incoronazione del nuovo si accompagnava sempre alla detronizzazione del vecchio, il trionfo alla ridicolizzazione).

Sappiamo bene quanto Goethe abbia amato i tratti più elementari delle forme della festa popolare, i travestimenti e le mistificazioni di ogni tipo, a cui si dedicò durante l'adolescenza e di cui parla in *Wahrheit und Dichtung*.

Sappiamo anche che nella maturità egli amava viaggiare in incognito per tutto il ducato di Weimar e ciò lo divertiva molto. Non lo faceva soltanto per semplice divertimento, dal momento che egli sentiva il significato molto più profondo ed essenziale di tutti questi travestimenti, di tutti questi cambiamenti e rinnovamenti degli abiti come pure della situazione sociale.

Goethe aveva subito il fascino della comicità carnevalesca di piazza di Hans Sachs (59). E infine, nel periodo di Weimar, Goethe, come assiduo organizzatore di feste e mascherate di corte, ebbe la possibilità di studiare la tradizione più tarda e specifica, propria delle feste della corte, delle forme e delle maschere carnevalesche.

Questi sono stati i momenti più importanti (di cui abbiamo citato solo una piccola parte), che gli hanno aperto la strada a una comprensione giusta e profonda del carnevale di Roma.

Seguiamo la descrizione del carnevale nel suo *Italienische Reise* mettendo in evidenza soprattutto ciò che ci interessa direttamente. Goethe sottolinea soprattutto il carattere popolare di questa festa, l'iniziativa che il popolo ha in essa:

Il carnevale di Roma non è precisamente una festa che si offre al popolo, ma una festa che il popolo offre a se stesso.

(60)

Il popolo non ha la sensazione di ottenere qui qualcosa da dover accettare con venerazione e riconoscenza. Non gli viene dato proprio niente, viene lasciato in pace. Questa festa non ha un oggetto in rapporto al quale è necessario manifestare

sorpresa, venerazione, rispetto devoto, tutto ciò, cioè, che è dato in una festa ufficiale: «Non è una brillante processione, al cui passaggio il popolo rimane stupefatto e commosso alla preghiera. Qui basta un segnale, per avvertire che ognuno può fare il pazzo a modo suo e che, ad eccezione delle bastonate e delle pugnolate, quasi tutto è permesso.»

E' molto importante per tutta l'atmosfera del carnevale che esso non sia introdotto da un tono di devozione o serio, né su ordine o autorizzazione, ma che si apra con un semplice segnale che dà inizio ai divertimenti e alle buffonate.

Più oltre Goethe sottolinea l'abolizione di ogni gerarchia, di ogni differenza di grado e di posizione sociale e l'assoluta familiarità dell'allegria carnevalesca:

La differenza di casta, tra grandi e piccoli, sembra per un momento sospesa; tutti si addossano l'un sull'altro, tutti accettano con disinvoltura quel che loro capita mentre la libertà e la licenza son mantenute in equilibrio dal buon umore universale.

Sono i giorni in cui anche il romano moderno si rallegra con se stesso che la nascita di Cristo abbia potuto differire di alcune settimane la festa dei Saturnali con tutte le sue prerogative, senza essere riuscita ad abolirla.

(61)

Risuona il segnale di inizio del carnevale:

Da questo momento, il grave quirite, che per tutto l'anno s'è guardato dal mettere un piede in fallo, dimentica ad un tratto ogni prudenza e ogni serietà.

(62)

Sottolineiamo la piena liberazione da ogni serietà della vita. Nell'atmosfera di libertà e familiarità carnevalesca trova posto anche l'oscenità. La maschera di Pulcinella permette spesso dei gesti osceni anche in presenza di donne:

Discorrendo con le donne, riesce ad imitare insolentemente, mediante un semplice gesto, la figura dell'antico dio degli orti - e siamo nella santa Roma! - mentre la sua monelleria suscita,

più che disgusto, ilarità.

(63)

Goethe introduce nell'atmosfera del carnevale anche l'argomento della detronizzazione storica. Nella confusione e nel pigia pigia generale dei giorni di carnevale:

Il duca di Albania invece percorreva la stessa via ogni giorno, con gran disagio del pubblico, per richiamare alla mente dell'antica Sovrana dei re, in questo periodo di mascherata universale, la commedia carnevalesca con le sue pretese regali.

(64)

Più oltre lo scrittore descrive le battaglie carnevalesche dei coriandoli, che a volte hanno anche un carattere serio. E descrive anche le dispute di carnevale, una battaglia verbale fra le maschere, come per esempio fra il Capitano e Pulcinella. E più oltre descrive l'elezione di un re per burla fatta dai pulcinella: gli mettono in mano uno scettro da buffone e lo portano in giro lungo il corso su un carro decorato, al suono di musica e di grida. Infine viene descritta una scenetta estremamente significativa per il carnevale, che si svolge in una strada laterale. Appare un gruppo di uomini in costume: alcuni sono vestiti da contadini, altri da donna; e fra le donne una ha dei segni evidenti di gravidanza. All'improvviso fra gli uomini scoppia una rissa; vengono tirati fuori dei coltelli (di carta argentata). Le donne cercano di separare i litiganti mentre la donna incinta per la paura comincia ad avere i dolori del parto in piena strada: comincia a gemere e a contorcersi, mentre le altre donne le si mettono attorno, la fanno sedere su una sedia, ed ecco che ella mette al mondo, davanti a tutti, una creatura deforme. E con questo finisce la rappresentazione.

Dopo tutto quello che abbiamo precedentemente affermato, la scena della rissa e del parto non ha bisogno di ulteriori spiegazioni: la macellazione del bestiame, lo smembramento del corpo e il parto costituiscono, nella loro indissolubile unità, il primo episodio del Gargantua. L'unione dell'omicidio e del parto è estremamente caratteristica per la concezione grottesca

del corpo e della vita corporea. Tutta questa scenetta, recitata in una strada laterale, non è altro che un piccolo dramma grottesco del corpo.

A coronamento del carnevale interviene la festa del fuoco («moccoli») che è una grandiosa sfilata di fiaccole lungo il corso e le vie vicine. Tutti sono obbligati a portare una fiaccola: «sia ammazzato chi non porta il moccolo!» (65). Con queste grida sanguinarie ognuno cerca di spegnere il fuoco del vicino. Il fuoco è in correlazione con la minaccia di morte. Ma quanto più questo «Sia ammazzato!» è detto ad alta voce, tanto più perde il suo significato diretto e unilaterale di omicidio: si rivela il senso profondamente ambivalente dell'augurio di morte. Descrivendo il processo del cambiamento di significato di questa espressione, Goethe dilata il fenomeno in modo assolutamente esatto:

Tale significato si va perdendo completamente; e come anche in altre lingue vediamo usate delle imprecazioni e delle frasi sconvenienti per esprimere ammirazione e giubilo, così il «sia ammazzato» diventa questa sera la parola d'ordine, il grido di gioia, il ritornello di tutte le facezie, di tutte le burle, di tutti i complimenti. (66)

L'ambivalenza delle espressioni ingiuriose è qui osservata e descritta in modo molto puntuale. Ma siamo tuttavia scettici quando egli afferma che «il significato dell'espressione si va perdendo completamente». In tutte le combinazioni riportate in cui l'augurio di morte serve ad un'espressione di gioia, e le espressioni indecenti ad esprimere adulazione e complimenti (lodi), ecco che l'espressione «sia ammazzato!» non perde il suo significato originario ma crea piuttosto il carattere specifico e il fascino particolare di queste immagini ed espressioni tipiche del carnevale, impossibili in qualsiasi altro periodo. Si tratta soprattutto di un'unione ambivalente di ingiuria e lode, di auguri di morte e di auguri di bene e di vita nell'atmosfera della festa del fuoco, cioè di combustione e resurrezione.

Comunque, al di là del contrasto formale dei significati e dei toni di questa espressione, al di là del gioco soggettivo delle contrapposizioni, sta l'ambivalenza oggettiva dell'esistenza, la coincidenza oggettiva delle contrapposizioni

che, pur non in modo del tutto chiaro, è percepita a un certo livello dai partecipanti al carnevale.

L'unione del «sia ammazzato» con l'intonazione allegra, con un saluto amichevole e affettuoso, con un complimento-lode, è un'unione del tutto equivalente a quella della rissa al coltello e dell'omicidio con il parto nella scenetta descritta precedentemente. E', in sostanza, lo stesso e unico dramma della morte gravida e partoriente che veniva recitato in questa scenetta e alla fine della «festa dei moccoli». Nei «moccoli» sopravvive l'antica ambivalenza degli auguri di morte, che risuonano come auguri di rinnovamento e di rinascita: muorir-ri-asci. E questa vecchia ambivalenza non è una morta sopravvivenza. E' viva e suscita un'eco soggettiva in tutti coloro che partecipano al carnevale e questo perché è pienamente oggettiva anche se questa sua oggettività non è percepita in maniera cosciente dalla folla.

L'ambivalenza dell'esistenza (come divenire) rivive durante il carnevale nell'assetto delle vecchie immagini tradizionali (coltelli, omicidi, gravidanza, parto, fuoco). Ma la stessa ambivalenza dell'esistenza Goethe l'ha espressa ad un livello superiore di coscienza lirica e filosofica nella sua immortale poesia *Sagt es niemand...* :

Und solang du das nicht hast,  
Dieses stirb und werde,  
Bist du nur ein trüber Gast  
Auf der dunklen Erde. (67)

E' lo stesso «sia ammazzato» del carnevale che risuona nella festa del fuoco e che è messo in relazione con la gioia, il saluto amichevole e la lode. Evidentemente durante il carnevale gli auguri di morte «muori» (stirb) risuonavano contemporaneamente a «rinasci» (werde). E la folla del carnevale non è affatto un «ospite malinconico». Infatti essa per prima cosa non è ospite (Goethe ha sottolineato giustamente che il carnevale è l'unica festa che il popolo dà a se stesso); essa qui non riceve nulla e non deve venerare nessuno, si sente padrona e soltanto padrona (nel carnevale non ci sono ospiti, né spettatori, ma sono tutti partecipi, tutti padroni); la seconda cosa da mettere in evidenza è che la folla

del carnevale non è affatto malinconica: al segnale dell'inizio della festa, tutti, anche quelli più seri, mettono da parte la loro serietà (come fa notare Goethe). E infine, durante la festa dei «moccoli» meno che mai si può parlare di oscurità perché è la festa del fuoco, quando tutto il corso è inondato dalla luce di fiaccole, fuochi e candele. Così il parallelismo è completo: chi partecipa al carnevale, il popolo, è il padrone assoluto e gioioso della terra inondata di luce, poiché egli conosce la morte soltanto sotto l'immagine di una donna gravida, poiché conosce la gioiosa immagine del divenire e del tempo, poiché possiede interamente questo «stirb und werde». Non si tratta in questo caso di gradi di coscienza soggettiva di ogni singolo partecipante, ma della sua partecipazione oggettiva alla sensazione popolare di eternità collettiva, di immortalità popolare, terrestre e storica, di continuo rinnovamento, di crescita.

I primi due versi della poesia:

Sagt es niemand, nur den Weisen,  
Denn die Menge gleich verhöhnet... (68)

non li ha scritti il Goethe che partecipa al carnevale di Roma, ma piuttosto il Goethe gran maestro della loggia massonica. Egli vuole trasformare in saggezza esoterica tutto ciò che a quel tempo era accessibile in modo pieno e concreto soltanto alle grandi masse popolari. Ma, nello stesso tempo, è proprio die Menge con il suo linguaggio, le sue poesie, le sue immagini, ivi compresa quella del carnevale e del martedì grasso, a comunicare la sua verità a Goethe, che era abbastanza savio da non metterla in ridicolo.

In *Gesprache mit Goethe* di Eckermann, il 17 gennaio 1827 il poeta cita e commenta i suoi versi:

Non si impediscano i fuochi di San Giovanni, e non ne vada mai perduta la gioia!

Si scopano sino a che le scope sono consumate e di ragazzi ne nascono sempre.

Non ho che da affacciarmi alla finestra per vedere nelle scope che spazzano la strada, nei bambini, che corrono in qua e in là, i simboli del mondo che continuamente si consuma e

ringiovanisce.

(69)

Goethe comprende perfettamente la lingua delle immagini della festa popolare. E lo stile non è stato per niente alterato dall'associazione puramente carnevalesca delle immagini della scopa che pulisce le strade, e dei bambini come simbolo universale della vita che muore e si rinnova continuamente.

Ma ritorniamo alla descrizione del carnevale di Roma di Goethe e, in particolare, all'imprecazione ambivalente che afferma: «sia ammazzato».

Nel mondo del carnevale è abolita ogni gerarchia. Tutti i ceti sociali e le età sono uguali. Ed ecco il bambino che spegne la candela del padre e gli grida «sia ammazzato il signore padre» (70). Questo splendido grido carnevalesco del bambino che minaccia allegramente il padre e gli spegne la candela, non ha bisogno di alcun commento.

Con questo grido finisce il carnevale. A mezzanotte in tutte le case si svolgono dei banchetti nel corso dei quali si mangia carne in abbondanza dal momento che presto sarà vietata.

All'ultimo giorno di carnevale segue il «mercoledì delle ceneri», e Goethe termina la sua descrizione del carnevale con le *Aschermittwochbetrachtung*, in cui mette a punto una specie di «filosofia del carnevale» e tenta di scoprire il significato serio della buffoneria carnevalesca. Ecco il brano fondamentale di tale riflessione:

Se, nel succedersi di tali follie, il volgare pulcinella ci richiama brutalmente alle gioie dell'amore, alle quali siamo debitori della nostra esistenza, se una Baubo osa profanare in pubblica piazza i misteri della partoriente, se tanti moccoli accesi nel cuor della notte ci fan pensare alla cerimonia suprema, è un fatto che, in mezzo a tante stravaganze la nostra riflessione si fissa anche sugli episodi più importanti della nostra vita. (71)

Questa riflessione di Goethe ci delude un po': in essa, non sono presenti tutti gli elementi del carnevale (l'elezione del re burlesco, ad esempio, o le guerre carnevalesche, il motivo dell'omicidio, ecc.); il senso del carnevale viene ridotto alla



visione della vita e della morte individuali. Non viene affatto messo in evidenza l'aspetto principale, collettivo e storico. L'«incendio mondiale» del fuoco carnevalesco che tutto rinnova, è ridotto quasi a delle candele funebri di un funerale individuale. La oscenità di Pulcinella, la descrizione del parto in piena strada, l'immagine della morte simboleggiata dal fuoco, sono tutte legate come fasi di uno spettacolo cosciente e profondamente universale, ma sulla base circoscritta dell'aspetto individuale della vita e della morte.

Così, le *Aschermittwochbetrachtung* traspongono quasi interamente, nella sfera individuale e soggettiva della percezione del mondo, le diverse immagini del carnevale splendidamente descritte in precedenza. E' in questa sfera che le immagini del carnevale saranno recepite anche nell'epoca romantica. Saranno viste come simboli del destino individuale mentre in esse è nascosto il destino di tutto il popolo, indissolubilmente legato alla terra e pervaso dal principio cosmico. Goethe stesso, d'altronde, nelle sue opere non ha intrapreso la via dell'individualizzazione delle immagini carnevalesche, ma si può affermare che le sue *Aschermittwochbetrachtung* abbiano aperto la strada perché altri dopo di lui lo facessero (72).

Il merito di Goethe in questa descrizione del carnevale, e persino nella sua riflessione finale, è considerevole: ha saputo infatti cogliere e rivelare l'unità e il profondo valore, come concezione del mondo, del carnevale. Dietro le singole trovate carnevalesche, le oscenità, la familiarità volgare e persino l'apparente mancanza di serietà, che sembrerebbero non aver alcun punto in comune, egli è riuscito a sentire un unico punto di vista sul mondo e un unico stile, sebbene non abbia dato loro una espressione teorica giusta e precisa nella sua riflessione finale.

Per esaminare meglio il problema della simbolica realistica delle forme della festa popolare così come le ha sentite Goethe, riporterò altri due giudizi tratti dalle sue conversazioni con Eckermann. A proposito di un quadro del Correggio che rappresenta lo svezzamento del piccolo Gesù, scrive:

[... ] quello è un quadro! C'è ingenuità, sensibilità, spirito, tutto in uno. L'argomento sacro si è fatto umano ed universale

e vale come simbolo per uno stadio della vita attraverso il quale tutti dobbiamo passare. Un tale quadro è eterno perché si ricongiunge alle più lontane età della vita degli uomini e ne preannuncia le venture (13 dicembre 1826).

(73)

E a proposito della mucca di Mirone scrive:

Eccole un oggetto di altissimo significato. Il principio del nutrire che regge il mondo e corre attraverso tutto il mondo naturale sta qui innanzi ai nostri occhi in un bel paragone. Quadri come questi io li chiamo veri simboli dell'onnipresente Iddio.

(74)

Da questi due giudizi è evidente come Goethe abbia compreso perfettamente il significato simbolicamente allargato delle immagini del nutrimento (nel primo quadro è l'allattamento del bambino al seno materno; nella scultura, quello del vitellino alla mammella della mucca).

Riportiamo ancora altri due brani delle conversazioni con Eckermann, che servono a testimoniare l'idea quasi carnevalesca che si fece Goethe della morte e della resurrezione sia degli individui che di tutta l'umanità:

Del resto ella troverà che sovente, nel bel mezzo della vita di un uomo, sopravviene un rivolgimento e che, come nella sua giovinezza tutto gli era favorevole e gli riusciva, ora, improvvisamente, tutto si muta e cattive riuscite e disgrazie si susseguono una dopo l'altra.

Sa ella però, come me lo spiego? L'uomo deve essere distrutto! Ogni uomo straordinario ha una certa missione che egli è destinato a compiere. Compiuta che egli l'abbia, non è più necessario, sulla terra, nella sua attuale forma e la provvidenza lo adopera per qualche cosa d'altro (11 marzo 1828).

(75)

Ed ecco il secondo passo:

Vedo venire il tempo in cui Dio non avrà nessun piacere in lei [nell'umanità] ed in cui dovrà fracassare ogni cosa per sostituirla con una ringiovanita creazione. Sono certo che è già tutto predisposto e son già stabiliti, in un lontano futuro, il tempo e l'ora in cui dovrà incominciare questa opera di ringiovanimento. Ma sino a quel giorno si concede ancora un po' di tempo e possiamo divertirci, per altre migliaia e migliaia d'anni, su questa vecchia faccia della terra, così come essa è (23 ottobre 1828).

(76)

Bisogna dire che le idee di Goethe sulla natura, come un tutto intero che includeva anche l'uomo, erano pervase di elementi di una concezione carnevalesca del mondo. Verso il 1782 Goethe scrisse, sotto l'influenza del pensiero di Spinoza, una splendida poesia in prosa intitolata *Natur*, che Herzen ha tradotto in russo ed ha aggiunto alla seconda delle sue *Pis'ma ob izu-cenii prirody* [Lettere sullo studio della natura].

Ecco qualche estratto dell'opera di Goethe, a testimonianza di ciò che affermiamo:

Natura! Da essa siamo circondati e avvinti - né ci è dato uscirne e penetrarvi più a fondo. Senza farsi pregare e senza avvertire, ci rapisce nel vortice della sua danza e si lascia andare con noi, finché siamo stanchi e le cadiamo dalle braccia.

Non possiede linguaggio né discorso, ma crea lingue e cuori per i quali e sente e parla.

E' tutto. Ricompensa e punisce se stessa. Rallegra e tormenta se stessa. E' ruvida e mite, amabile e terribile, fiacca e onnipossente.

Gli uomini sono tutti in essa ed essa è in tutti. Con tutti la natura conduce un amichevole giuoco e si rallegra quanto più le viene vinto. Con molti il suo giuoco è così celato che ha finito la partita prima che se ne accorgano.

Il suo spettacolo è sempre nuovo, perché essa crea sempre nuovi spettatori. La vita è la sua invenzione più bella e la morte è il suo artificio per avere molta vita.

E' intera, eppure sempre incompiuta. Farà sempre come fa.

(77)

La Natur, da come risulta dai brani citati, è dunque un'opera di Goethe di spirito profondamente carnevalesco.

Alla fine della vita (1828) Goethe scrisse una «chiave di lettura» della Natur, e in essa si ritrova questa bellissima frase:

Vi si vede l'inclinazione ad una specie di panteismo in quanto, a fondamento dei fenomeni, è posta una essenza non indagabile, assoluta, ironica, che contraddice se stessa e, a chi prende tutto sul serio, può ben sembrare un giuoco.

(78)

Goethe ha capito che la serietà unilaterale e la paura sono sentimenti di una parte che si sente completamente staccata dal tutto. E lo stesso «tutto» nella sua «eterna incompiutezza» ha un carattere gioioso, «umoristico», può essere cioè colto nel suo aspetto comico.

Ma torniamo a Rabelais. In certo qual modo la descrizione che Goethe fa del carnevale può servire anche per la descrizione dell'universo rabelaisiano e per il suo sistema di immagini. Infatti, lo specifico carattere festoso senza devozione, la totale liberazione dalla serietà, l'atmosfera di uguaglianza, libertà e familiarità, le oscenità che hanno valore di concezione del mondo, le incoronazioni-detronizzazioni burlesche, le allegre guerre e stragi carnevalesche, le dispute parodiche, il legame delle risse al coltello con il parto, le imprecazioni con valore assertivo, tutti questi elementi del carnevale di Goethe, non li ritroviamo anche nell'opera di Rabelais? Sono tutti presenti nell'universo rabelaisiano e sono tutti di sostanziale importanza e tutti hanno, inoltre, lo stesso valore di concezione del mondo. E in che cosa consiste questo valore?

La folla carnevalesca della piazza popolare che riempie le piazze e le strade non è semplicemente una folla. E' un insieme popolare, organizzato a modo suo, in modo popolare, al di fuori e a dispetto di tutte le forme di organizzazione coercitiva socio-economica e politica, che in qualche modo è abolita durante la festa.

Durante la festa questa organizzazione del popolo era molto concreta e tangibile. Persino la calca, lo stesso contatto fisico

dei corpi avevano un qualche significato. L'individuo si sente parte indissolubile della collettività, membro del grande corpo popolare.

In questo insieme il corpo individuale cessa in un certo qual modo di essere se stesso: è come se fosse possibile scambiarsi l'uno con l'altro i corpi, rinnovarsi (con travestimenti e maschere). E nello stesso tempo il popolo sente la propria unità e comunanza concreta, sensibile, materiale-corporea.

Durante il suo viaggio in Italia Goethe aveva visitato l'arena di Verona che in quel periodo, chiaramente, era vuota. E in quell'occasione egli espresse un giudizio molto interessante sulla particolare percezione che di se stesso ha il popolo il quale, grazie all'anfiteatro, percepisce la forma concreta, sensibile e visibile della sua massa e della sua unità:

Al vedersi così raccolto, il popolo è costretto infatti a stupirsi di se medesimo. E in realtà essendo abituato a vedersi in giro alla spicciolata e alla rinfusa o a trovarsi in una folla senza ordine né disciplina, il mostro dalle mille teste e dai mille cervelli ondeggiante e vagante all'impazzata si trova così riunito in un nobile corpo, in un'unica massa, quasi una figura sola animata da uno spirito solo.

(79)

Tutte le forme e le immagini della vita della festa popolare del Medioevo hanno suscitato nel popolo una sensazione analoga di unità.

Ma questa unità non aveva qui un carattere così semplicemente geometrico e statico, ma era più complessa, più differenziata, e, cosa più importante, era storica. Sulla piazza pubblica del carnevale, il corpo del popolo sente soprattutto la propria unità nel tempo, la propria durata ininterrotta in esso, la propria relativa immortalità storica. Ciò che percepisce quindi, non è un'immagine statica della propria unità (eine Gestalt), ma l'unità e la continuità del suo divenire e della sua crescita. Perciò tutte le immagini della festa popolare fissano appunto il momento del divenire-crescita, della metamorfosi continua, della morte-rinnovamento. Sono tutte immagini bicorporee (al limite): dappertutto l'accento è messo sul momento della nascita: gravidanza, parto, forza riproduttiva

(la doppia gobba di Pulcinella, pance sporgenti, ecc.). Di ciò abbiamo già parlato e ripareremo ancora più oltre. Il carnevale con tutte le sue immagini, le sue scenette, oscenità e imprecazioni con valore assertivo, mette in scena il dramma dell'immortalità e dell'indistruttibilità del popolo. Nell'universo carnevalesco la sensazione dell'immortalità del popolo è legata a quella della relatività del potere esistente e della verità dominante.

Le forme della festa popolare sono rivolte al futuro e rappresentano la vittoria di questo futuro, dell'«età dell'oro», sul passato: è la vittoria dell'abbondanza dei beni materiali, della libertà, dell'uguaglianza, della fratellanza. L'immortalità del popolo garantisce il trionfo del futuro. La nascita di qualcosa di nuovo, di più grande e di migliore è indispensabile come la morte di ciò che è vecchio. L'uno si trasforma nell'altro, il migliore mette in ridicolo e distrugge il peggiore. Nell'insieme del mondo e del popolo non c'è posto per la paura; la paura può penetrare soltanto in quella parte che si è staccata dal tutto, in quella parte che sta morendo, presa separatamente da tutto ciò che sta venendo alla luce. L'insieme del popolo e del mondo trionfa allegramente e impavidamente.

Questo insieme parla anche per bocca di tutte le immagini carnevalesche, regna nell'atmosfera stessa del carnevale, obbligando tutti e ognuno ad associarsi al sentimento del tutto.

A proposito di questo sentimento carnevalesco del tutto (di «eterna incompiutezza») desidero riportare un altro estratto dalla *Natur* di Goethe:

[La natura] Non possiede linguaggio né discorso, ma crea lingue e cuori per i quali e sente e parla.

La sua corona è l'amore. Soltanto con l'amore ci si avvicina ad essa. Tutti gli esseri sono separati da abissi per opera della natura e tutti vogliono avvincersi. Ha isolato tutto per ricongiungere tutto. Con qualche sorso dalla coppa dell'amore ricompensa una vita piena di fatica.

(80)

Per concludere bisogna sottolineare soprattutto che nella percezione carnevalesca del mondo, l'immortalità del popolo è sentita in indissolubile unità con l'immortalità di tutta

l'esistenza in divenire, e si fonde con essa. L'uomo percepisce vivamente, nel proprio corpo e nella propria vita, la terra e tutti gli altri elementi come il sole, e il firmamento. Comunque, del carattere cosmico del corpo grottesco parleremo più approfonditamente nel capitolo V.

Passiamo al secondo problema, quello delle funzioni particolari delle forme della festa popolare nell'opera di Rabelais.

Prendiamo come punto di partenza una breve analisi di un antichissimo dramma comico francese il *Jeu de la feuillée* del troviero di Arras, Adam de la Halle. Il dramma fu scritto nel 1262, quasi tre secoli prima, quindi, del romanzo di Rabelais. Il *Jeu de la feuillée* è il primo dramma comico francese che utilizza una festa di tipo carnevalesco, la sua tematica, e i diritti, ad essa legati, di uscire dai binari della vita comune, il diritto alla libertà da tutto ciò che era ufficiale e sacro. Tutto in quest'opera è usato in modo molto semplice, ma tuttavia molto concreto. E' un dramma profondamente carnevalizzato, dall'inizio alla fine.

Il *Jeu de la feuillée* non ha ribalta. L'azione si svolge ad Arras, città natale dell'autore e vi partecipano l'autore stesso, giovane troviero, suo padre (mastro Henri), altri cittadini di Arras, che mantengono i loro veri nomi. L'argomento è il seguente: Adam vorrebbe abbandonare la sua città natale e la moglie e andare a studiare a Parigi. Il fatto è reale. Di conseguenza il palcoscenico non separa il soggetto dalla realtà. In questo caso l'elemento fantastico è strettamente legato a quello reale. Il dramma è rappresentato il primo maggio, giorno della fiera e della festa popolare di Arras e tutta l'azione si svolge in quella data.

Il *Jeu de la feuillée* è diviso in tre parti. La prima può essere definita carnevalesco-autobiografica, la seconda carnevalesco-fantastica e la terza carnevalesco-conviviale.

Nella prima parte l'autore fa una descrizione estremamente franca, usando il tono libero e confidenziale del carnevale, dei suoi affari personali e familiari, e poi traccia un ritratto non meno realistico dei cittadini di Arras, smascherando i loro segreti personali e d'alcova.

Questa prima parte comincia con l'apparizione di Adam in abiti da chierico (è un travestimento, dal momento che egli non è più chierico). Egli annuncia che vuole lasciare la moglie dal padre per recarsi a Parigi a perfezionarsi negli studi. Racconta come si è innamorato delle grazie di Maria (il nome della moglie) prima del matrimonio e fa un elenco accurato, assai franco e libero, di tali grazie. Ed ecco che appare messer Henri, padre di Adam. Alla richiesta di un po' di denaro da parte del figlio, egli risponde che non può dal momento che è vecchio e malato. Un medico (li fisiciens) che si trova sul posto fa una diagnosi della malattia del padre: l'avarizia, e nomina anche altri cittadini di Arras che soffrono della stessa malattia. Ecco che poi viene a consultare il medico una prostituta (dame douce). A questo proposito l'autore si lascia andare a una specie di «rassegna» della vita intima d'alcova di Arras e nomina le dame dal comportamento equivoco. In questo consulto medico figura l'urina come principale rivelatrice del carattere e del destino dell'uomo.

Le immagini del medico e delle malattie-vizi sono tracciate in modo carnevalesco e grottesco. In seguito appare un monaco che raccoglie delle offerte per Sant'Acario che guarisce la follia e la stupidità.

E ci sono alcune persone che desiderano ottenere la grazia dal santo. Ecco che entra in scena un folle accompagnato dal padre. Il ruolo del pazzo e, più in generale, della follia e della stupidità è molto significativo nel dramma. Dalla bocca del folle viene fuori una critica aperta di una delibera del papa Alessandro IV, che ha leso gli interessi dei chierici (ivi compreso anche messer Henri). E con questa scena finisce la prima parte. I critici spiegano di solito la licenziosità e le oscenità di questa parte con la «volgarità del secolo». Ma ciò che è importante, a nostro avviso, è vedere che in questa «volgarità» c'è un sistema e uno stile. Vi si ritrovano i già noti momenti di un unico aspetto comico e carnevalesco del mondo.

Le frontiere fra lo spettacolo e la vita sono state completamente abolite ed è la vita stessa che recita.

La seconda parte carnevalesco-fantastica comincia dopo che il monaco con le reliquie (che è in un certo senso il rappresentante della chiesa, e di conseguenza, del mondo



ufficiale e della verità ufficiale), si addormenta in un angolo del chiosco (parte centrale della scena). Lì è apparecchiata una tavola per tre fate che possono apparire solamente la sera del primo maggio e soltanto quando i rappresentanti della chiesa (cioè del mondo ufficiale) sono andati via. Prima dell'apparizione delle fate ecco che arriva l'«esercito di Arlecchino» al suono di campanelli. Poi appare subito l'emissario del re Arlecchino, una specie di diavolo comico, e poi appaiono le fate. Segue la descrizione della loro cena nel chiosco e delle conversazioni fra di loro e con l'emissario del re Arlecchino, il cui nome è Crocquesot cioè «divoratore degli sciocchi». Le fate fanno le loro predizioni buone e cattive (e accennano anche al destino dell'autore stesso, di Adam); appare qui anche la «ruota della fortuna» legata a tutte le divinazioni e predizioni. Alla fine della cena riappare la dame douce che, con tutte le sue compagne, gode della protezione delle fate. La dame douce, come le fate, è una rappresentante del mondo non ufficiale che, nella notte del primo maggio, ha diritto alla libertà e all'impunità.

L'ultima parte, carnevalesco-conviviale, si svolge già quasi all'alba, in una taverna dove si sono riuniti a banchettare tutti quelli che hanno partecipato alla festa e alla rappresentazione, ivi compreso anche il monaco con le reliquie. Tutti bevono, ridono, cantano e giocano a dadi. Giocano anche al posto del monaco che si è addormentato di nuovo. Approfittando del suo sonno, il padrone della taverna gli ruba la cassetta con le reliquie e, fra le risa generali, imita il monaco che guarisce gli sciocchi, cioè ne fa una parodia. Alla fine della scena, nella taverna fa irruzione un pazzo (lo stesso che era apparso nella prima parte). Ma ecco che spunta già l'alba e nelle chiese cominciano a suonare le campane. La notte del primo maggio è finita con tutte le sue licenziosità. Al suono delle campane gli attori vanno in chiesa invitati dal monaco.

Questi i momenti fondamentali di questo antichissimo dramma comico francese. Per quanto bizzarro possa apparire, è possibile ritrovare qui in embrione quasi tutto l'universo rabelaisiano.

Mettiamo in evidenza soprattutto il legame particolarmente stretto che intercorre fra il dramma e la festa del primo maggio. Tutta la rappresentazione, fin nei minimi dettagli, è

pervasa dall'atmosfera e dalla tematica di questa festa, che determina non soltanto la forma e il carattere della rappresentazione, ma anche il suo contenuto. Durante la festa il potere del mondo ufficiale - della chiesa e dello stato - con tutte le sue regole e il suo sistema di giudizi, sembra essere sospeso. Al mondo è consentito uscire dai binari tradizionali. E la fine di ogni libertà della festa è segnata, anche nel dramma, all'alba, dal suono delle campane (abbiamo già visto anche la scena in cui, non appena il monaco si era addormentato, avevano cominciato a suonare i campanelli carnevaleschi che preannunciavano l'entrata in scena degli arlecchini). Un ruolo molto importante nella tematica stessa della festa ha anche il banchetto: la cena delle fate nel chiosco e il brindisi dei partecipanti alla festa nella taverna. E' da mettere in evidenza anche il tema del gioco a dadi, che è non soltanto un banale passatempo dei giorni di festa: ne è parte integrante, invece, sta al di fuori dell'ufficialità, è retto da leggi che si contrappongono al corso abituale della vita. Inoltre l'abolizione temporanea del potere esclusivo del mondo della chiesa ufficiale porta alla resurrezione momentanea delle divinità pagane spodestate: ecco che diventano possibili la processione degli arlecchini, l'apparizione delle fate e dell'emissario del re Arlecchino, e la festa delle prostitute in piazza, sotto la direzione delle fate.

E' necessario in questo caso mettere in evidenza il tema della prostituta; il mondo non ufficiale delle prostitute ottiene, nella notte del primo maggio, non solo diritto di cittadinanza ma anche potere; e nel dramma la dame douce vuole regolare i conti con tutti i suoi nemici. Un altro tema molto importante, infine, è quello della ruota della Fortuna, delle profezie e dei malefici delle fate il primo maggio; la festa guarda al futuro, e questo futuro prende non soltanto delle forme utopiche, ma quelle più primitive e arcaiche delle predizioni e delle maledizioni-benedizioni (soprattutto per il futuro raccolto, la figliata del bestiame, ecc.). Altrettanto significativo è il tema delle reliquie, strettamente legato a quello del corpo smembrato, e ruolo sostanziale viene ad avere anche il medico con il suo costante attributo (l'urina). Molto importante è anche il tema della follia e della stupidità, qualcosa di simile al cri di piazza rivolto agli sciocchi, che viene introdotto nella

rappresentazione, e che, insieme alla festa, ne determina in misura notevole l'atmosfera: la festa dà il diritto di essere sciocchi.

La stupidità del resto è profondamente ambivalente: ha un lato negativo che è rappresentato dall'abbassamento e dalla distruzione (che è il solo che si è conservato nell'ingiuria moderna «imbecille»), e un lato positivo rappresentato dall'elemento del rinnovamento e della verità. La stupidità è il contrario della saggezza, il contrario della verità. E' il rovescio e il «basso» della verità ufficiale dominante; essa si manifesta soprattutto con una assoluta incomprensione delle leggi e delle convenzioni del mondo ufficiale e con l'evasione da esse. La stupidità è la saggezza libera della festa, libera da tutte le regole e le imposizioni del mondo ufficiale, dalle sue preoccupazioni e dalla sua serietà.

Ricordiamo l'apologia della festa dei folli riportata nel primo capitolo. Abbiamo visto che i difensori di tale festa l'avevano interpretata come manifestazione libera e gioiosa della follia, «nostra seconda natura». Questa stupidità gioiosa era contrapposta alla serietà del «rispetto e della paura divina». Così i suoi difensori non la consideravano soltanto come una liberazione, «una volta l'anno», dalle regole della vita normale, ma come una liberazione dal punto di vista religioso del mondo, da ogni rispetto e paura divina. Si aveva il diritto di guardare con occhi folli, e tale diritto non era soltanto un privilegio della festa dei folli, ma anche della parte popolare e pubblica di ogni festa.

Per questo motivo nell'atmosfera di festa del Jeu de la feuillée grande importanza è data al tema della stupidità e all'immagine della follia incurabile; e la rappresentazione finisce proprio con l'immagine del folle, subito prima che le campane comincino a suonare.

Ricordiamo che anche Goethe nella descrizione del carnevale ha sottolineato più volte che ogni partecipante, per quanto serio e compunto durante tutto l'anno, può concedersi, in questa occasione -una volta l'anno - qualsiasi buffoneria e follia. E Rabelais, quando parla del buffone Triboulet, mette in bocca a Pantagruelle la seguente riflessione sulla saggezza e la stupidità:

E voi mi darete ragione in questo perché come colui che è tutto intento ai propri affari privati e domestici, scrupoloso e vigilante nel governo della sua casa, il cui spirito non è mai distratto da altro pensiero, che non perde mai occasione di guadagnare e ammassare beni e ricchezze, e che cautamente sa tenersi lontano dai pericoli della povertà, voi lo chiamate savio secondo il mondo, benché sciocco sia nella stima delle Intelligenze celesti: così, per comparir savio agli occhi loro, voglio dire saggio e presaggio per ispirazione divina, e atto a ricevere il dono della divinazione, bisogna invece dimenticare se stessi, uscir fuor di se stessi, liberare i propri sensi di ogni terrestre affetto, purgare il proprio spirito d'ogni umana sollecitudine, e mettere tutto in non cale. Il che volgarmente è imputato a follia.

In questo modo, fu dal volgo ignorante chiamato Fatuel, come fatuo, il gran vaticinatore Faunus, figlio di Picus, re dei Latini.

E allo stesso modo noi vediamo che fra i giullari, quando si distribuiscono le parti, il personaggio dello Sciocco e Buffone viene sempre rappresentato dal più perito e perfetto attore della compagnia. E allo stesso modo, dicono i Matematici, che uno stesso oroscopo si ottiene alla natività dei Re e degli Sciocchi.

(81)

Questa riflessione è scritta in un linguaggio libresco e in stile elevato. La stessa scelta delle parole e dei concetti sembra dettata dalle regole della pietà ufficiale. E tutto ciò spiega il motivo per cui Rabelais ha usato frasi come «intelligenze celesti» e «ricevere il dono della divinazione» per caratterizzare la stupidità del buffone. Nella prima parte del brano citato Rabelais rappresenta il buffone e lo sciocco come dei santi (a quell'epoca non c'era nulla di strano in un'idea del genere e per di più lo stesso Rabelais era un monaco francescano). Alla «rinuncia ai beni terrestri» dello sciocco (del folle) lo scrittore dà qui quasi un contenuto cristiano tradizionale. Ma nello stesso tempo tale rinuncia del buffone (sciocco) al mondo viene interpretata da Rabelais come rinuncia al mondo ufficiale con le sue concezioni, con il suo sistema di giudizi e con la sua serietà. E di questo tipo è l'immagine di Triboulet.

La verità buffonesca secondo Rabelais presupponeva la libertà da ogni interesse materiale, dall'abilità indegna a riuscire a far quadrare le proprie faccende domestiche e private: ma il linguaggio di questa verità burlesca era nello stesso tempo assai terrestre e materiale.

Il principio materiale non aveva un carattere privato ed egoista, ma universale. Se noi ci astraiano, nel brano citato, dal contesto delle concezioni ufficiali qui riportate con stile elevato e con un linguaggio libresco, vedremo che esso non è nient'altro che un'apologia che Rabelais fa della stupidità come una delle forme della verità non ufficiale, come un particolare punto di vista sul mondo, libero da ogni interesse privato ed egoistico, da ogni regola e giudizio «di questo mondo» (cioè del mondo ufficiale dominante che bisogna sempre colpire). La parte finale della citazione concentra l'attenzione sugli sciocchi e sui folli che appaiono sulla ribalta teatrale della festa.

Ritorniamo al dramma comico di Adam de la Halle. Che funzione hanno in esso la festa e la stupidità della festa? Danno all'autore il diritto di trattare un argomento non ufficiale; e inoltre, gli permettono di esprimere un punto di vista non ufficiale sul mondo.

Per quanto semplice e modesta sia, quest'opera ci mette davanti ad un aspetto particolare del mondo, totalmente estraneo e, alla base, profondamente ostile alle concezioni medievali del mondo e al modo di vivere ufficiale. Esso esprime in primo luogo allegria e sollievo; in esso grande importanza hanno il banchetto, la virilità, i giochi, i travestimenti parodici del monaco portatore di reliquie, gli dei pagani spodestati (fate, arlecchini). Oltre che fantastico, il mondo sembra più materiale, più corporeo, più umano e più gioioso. E' l'aspetto festoso del mondo che è stato legalizzato. Nella notte del primo maggio si ha il permesso di guardare il mondo senza paura e senza rispetto.

Quest'opera non ha alcuna pretesa di porre dei problemi, ma ciò nonostante è profondamente universale. Non vi è la minima traccia di moralizzazione astratta, né di comicità dei personaggi o delle situazioni e, più in generale, non c'è una comicità dei singoli aspetti privati del mondo e della vita sociale, né alcuna negazione astratta. Il mondo intero è presentato sotto il suo aspetto gioioso e libero che, secondo

l'autore, è universale e ingloba tutto il resto. Esso in verità è limitato, ma non da tale o tal altro aspetto e fenomeno del mondo, ma essenzialmente dai limiti temporali della festa, cioè dai limiti della notte del primo maggio. E il suono delle campane all'alba riporta alla severità della paura e della venerazione.

Benché il romanzo di Rabelais sia scritto quasi tre secoli dopo il *Jeu de la feuillée*, analoghe sono nelle due opere le funzioni delle forme della festa popolare anche se, in verità, in Rabelais tutto si è ampliato, è diventato più profondo, complesso, cosciente e radicale.

Nel quarto libro del romanzo, accanto all'episodio delle botte ai Mangiaprocessi a casa del signor di Basché, è narrata la storia della «tragica farsa» messa in scena da Francois Villon.

La storia è la seguente: Villon, ormai avanti negli anni, trovandosi a Saint-Maixent, decide di mettere in scena alla fiera di Niort «il mistero della passione» in cui era prevista fra l'altro una «grande diavoleria». Tutto era pronto per la rappresentazione e mancavano solamente i vestiti per Diopadre. Il sagrestano Batticoda si rifiuta categoricamente di prestare qualsiasi abito ecclesiastico, considerando una profanazione qualsiasi utilizzazione degli abiti sacerdotali per uno spettacolo teatrale profano. Non è possibile convincerlo. Ecco che Villon decide di vendicarsi. Viene a sapere quando Batticoda deve andare sulla sua puledra alla questua di San Ligario, e decide di preparare proprio per quella data la prova generale della sua «diavoleria». Rabelais dà una descrizione dei diavoli, dei loro costumi e dei loro «armamenti» (utensili da cucina), cosa di cui abbiamo già parlato. La prova si svolge in città, sulla piazza del mercato. In seguito Villon conduce i diavoli a banchettare in una taverna sulla strada per la quale deve necessariamente passare Batticoda. Quando quest'ultimo appare, i diavoli lo circondano urlando e facendo suonare i loro campanacci, con in mano dei tizzoni accesi, sui quali gettano ogni tanto pece in polvere che provoca un fuoco e un fumo tremendi, che fanno spaventare la sua puledra.

La puledra, tutta spaventata, si mise a correre, scorreggiando e saltando, e a galoppare, con salti, calci, impennate, sgroppate: tanto che disarcionò Batticoda, per

quanto lui si tenesse attaccato con tutte le forze all'arcione. Anche le staffe erano di corda e dalla parte dove soleva montare, aveva il sandalo così attorcigliato che non lo poté tirar fuori. E così fu strascinato alla staffa dalla puledra, che ogni tanto gli scaricava addosso qualche doppietta, e si era lanciata, fuor di sé dal terrore, per siepi cespugli e fossati. Tanto che gli fracassò tutta la testa, e il cervello andò a finire presso la croce del sagrato; poi andarono in pezzi le braccia, una di qua e una di là; e così le gambe; e dei budelli ne fece un vero macello: insomma, quando la bestia arrivò al convento, ne avanzava soltanto il piede destro col sandalo attorcigliato alla staffa.

(82)

Questa è la «tragica farsa» messa in scena da Villon. In sostanza non è altro che il laceramento, lo smembramento del corpo di Batticoda sulla pubblica piazza, davanti alla taverna, durante un banchetto, nell'atmosfera carnevalesca, popolare, festosa, della «diablerie». E' una farsa tragica perché Batticoda è fatto a pezzi veramente.

Questa storia è messa in bocca a Basché che la racconta per incoraggiare i suoi domestici a bastonare i Mangiaprocessi: «Così -disse Basché - anch'io, cari amici, prevedo che d'ora in avanti reciterete sempre la nostra tragicommedia» (83).

Che rapporto c'è fra questa «beffa di Villon» e le bastonate date ai Mangiaprocessi a casa Basché?

In ambedue i casi sono adoperati i diritti e le libertà del carnevale al fine di assicurare l'impunità delle botte (ma non soltanto per questo, come vedremo in seguito); in un caso è il rito nuziale, nel secondo è la diablerie. Evidentemente l'usanza delle noppes à mitaines autorizzava, come abbiamo visto, le libertà che erano intollerabili in tempi normali: si potevano impunemente prendere a pugni tutti i presenti indipendentemente dal loro titolo e dalla loro condizione. Nel breve intervallo del banchetto nuziale venivano aboliti la struttura e l'ordine abituali della vita e, soprattutto, la gerarchia sociale. In questo breve lasso di tempo non erano più in vigore le regole di cortesia fra pari, e il rispetto dell'etichetta e dei gradi gerarchici fra superiori e inferiori: veniva a cadere ogni convenzione, era abolita ogni distanza fra le persone e

tutto ciò trovava la sua espressione simbolica nel diritto di prendere a pugni il proprio vicino, per quanto rispettabile e importante fosse. E' del tutto evidente l'elemento socio-utopico del rito. Nel breve lasso di tempo del banchetto nuziale, le persone che vi partecipano sembrano penetrare nel regno utopico dell'uguaglianza e della libertà assolute (84).

L'elemento utopico è soggetto, qui, come in tutte le utopie relative alle feste popolari, a un processo di incarnazione materiale-corporea chiaramente espressa: la libertà e l'uguaglianza sono realizzate nei pugni familiari, cioè nel contatto corporeo brutale. Come abbiamo già visto, le botte sono del tutto equivalenti alle ingiurie oscene. Nel nostro caso il rito è nuziale; durante la notte si avrà il contatto fisico completo fra i due sposi, l'atto del concepimento, trionferà la virilità. L'atmosfera di questo atto centrale della festa influisce su tutti e su tutto: i pugni sembrano la sua emanazione. Inoltre l'elemento utopico qui, come in tutte le utopie delle feste popolari, viene ad avere un carattere del tutto gioioso (i pugni sono leggeri, burleschi). Alla fine, e questo è molto importante, l'utopia è messa in scena senza alcuna ribalta, è messa in scena nella vita stessa. Essa in verità è strettamente delimitata dal tempo (la durata del banchetto nuziale), ma non vi è alcuna ribalta: non vi è separazione fra esecutori e spettatori; vi partecipano tutti. Durante il periodo in cui è abolito l'ordine normale del mondo, il nuovo regime utopico che lo rimpiazza è sovrano e influisce su tutto. Pertanto anche i Mangiaprocessi, che sono capitati per caso durante il banchetto di nozze, sono costretti a sottomettersi alle leggi del regno utopico e non hanno il diritto di lamentarsi delle busse che ricevono. Fra la rappresentazione-spettacolo e la vita non c'è qui alcun confine preciso: l'uno passa nell'altro. Per questo motivo Basché si è potuto servire della forma scherzosa del banchetto nuziale per regolare i conti con i Mangiaprocessi nel modo più serio e reale.

L'assenza di ogni ribalta è tipica di tutti i tipi di festa popolare. La verità utopica è messa in scena nella vita stessa. Per un breve lasso di tempo questa verità diventa, fino a un certo punto, una forza reale che può servire a punire i nemici accaniti di tale verità, così come abbiamo visto nel caso di Villon e Basché.



Nella messinscena della «tragica farsa» di Villon ritroviamo gli stessi elementi delle *nopces à mitaines* del signor di Basché. La diablerie rappresentava l'aspetto popolare, festoso e pubblico del mistero. Il mistero certamente aveva una ribalta e così la diablerie, come componente principale del mistero. Ma c'era l'abitudine di permettere che prima della rappresentazione del mistero - a volte già da qualche giorno prima - i «diavoli», cioè gli interpreti, corressero con i loro costumi di scena per tutta la città e i villaggi vicini. Su tale fenomeno possediamo una gran quantità di documenti e testimonianze.

Così nel 1500, per esempio, nella città di Amiens alcuni chierici e laici chiesero l'autorizzazione di rappresentare un *Mystère de la Passion* e in particolare l'autorizzazione a «faire courir les personnages des diables». Nel XVI secolo, una delle diableries più celebri e popolari era rappresentata a Chaumont (nel dipartimento dell'Alta Marna) (85) ed era una parte del Mistero di Giovanni.

Negli avvisi relativi al Mistero di Chaumont era sempre specificato che i diavoli e i diavoletti che vi partecipavano, avevano il diritto, qualche giorno prima dell'inizio della rappresentazione del mistero, di correre liberamente per la città e i villaggi. La gente vestita da diavolo si sentiva, fino ad un certo punto, al di fuori di ogni comune divieto, e comunicava questo suo stato d'animo a tutti quelli con cui veniva a contatto. Così, attorno ad essa si veniva a creare un'atmosfera di libertà carnevalesca sfrenata. Ritenendosi al di fuori di ogni regola comune, i «diavoli», che erano nella maggior parte dei casi delle persone povere (da cui l'espressione «povero diavolo»), violavano a volte il diritto di proprietà, depredavano i contadini e, approfittando dell'occasione, si mettevano a posto economicamente. E si lasciavano andare anche ad altri eccessi. Per questa ragione venivano emanati dei divieti particolari di dare la libertà ai diavoli al di fuori di quelle occasioni.

Ma, anche nei limiti del ruolo loro affidato nel mistero, i diavoli conservavano la loro natura profondamente estranea all'ufficialità. Del loro repertorio facevano parte anche le ingiurie e le oscenità; essi agivano e parlavano ad onta della concezione ufficiale e cristiana del mondo: - erano dei veri e

propri diavoli, così come esigeva la loro parte. Sulla scena facevano incredibili rumori e grida, soprattutto se si trattava di una «grande diablerie» (vi partecipavano a volte quattro diavoli, a volte di più); da qui l'espressione «fare il diavolo a quattro».

Bisogna dire, comunque, che la maggior parte delle imprecazioni e delle ingiurie dove figura la parola «diavolo», nel loro processo di apparizione e sviluppo erano fortemente legate alla scena dei misteri. Nel romanzo di Rabelais ci sono moltissime espressioni di questo tipo: «la grande diablerie à quatre personnage» (libro I, cap. IV), «faire d'un diable deux» (libro III, cap. I), «crioit comme tous les diables» (libro I, cap. XXIII), «crient et hurlent comme diables» (libro III, cap. XXIII), e altre espressioni molto diffuse come «faire les diables», «en diable», «pauvre diable». Il legame delle ingiurie e delle imprecazioni con la diablerie è dunque evidente: appartenevano entrambi allo stesso sistema di forme e di immagini. Ma il diavolo del mistero non era soltanto una figura non ufficiale, ma era anche un personaggio ambivalente, simile in questo allo stolto e al buffone. Rappresentava la forza del «basso» materiale e corporeo che dà la morte e rigenera. L'immagine del diavolo nelle diableries era di solito dipinta in maniera carnevalesca. In Rabelais ad esempio, come armi per i diavoli della «diavoleria» di Villon appaiono gli utensili da cucina (ciò è confermato anche da altre testimonianze).

Nel libro *Der Ursprung des Harlekin* (1904), Otto Driesen fa un paragone appropriato fra le diableries e lo charivari (seguendo il *Roman de Fauvel*) e mette in risalto l'enorme somiglianza fra tutte le immagini che li compongono. Anche lo charivari è legato al carnevale (86).

Questi tratti particolari dell'immagine del diavolo (soprattutto la sua ambivalenza e il suo legame con il «basso» materiale-corporeo) spiegano chiaramente perché esso sia diventato una figura della comicità popolare. Così, il diavolo Hellequin (che, in verità, non incontriamo nei misteri) si trasforma nella figura di Arlecchino del carnevale e della commedia. Dobbiamo ricordare che anche Pantagruèle era all'inizio un diavolo dei misteri.

Così la diablerie, per quanto facesse parte del mistero, era legata al carnevale, esulava da ogni ribalta, si mescolava alla

vita della piazza e godeva dei particolari diritti carnevaleschi alla libertà e alla licenza.

E' soprattutto per questo motivo che, facendo irruzione sulla pubblica piazza, la diablerie ha permesso a Villon di fare a pezzi impunemente il sagrestano Batticoda. Qui, come a casa di Basché, la rappresentazione senza ribalta della libertà utopica permette di vendicarsi seriamente di un nemico di questa libertà.

Perché Batticoda si è meritato una sorte così crudele? Si può dire che dal punto di vista del culto dionisiaco, Batticoda, come nemico di Dioniso, essendosi ribellato ai giochi del dio (per ragioni di principio infatti si era rifiutato di prestare degli abiti per la rappresentazione teatrale), ha subito la stessa sorte di Penteo che muore fatto a pezzi dalle Baccanti (87). Dal punto di vista di Rabelais, Batticoda era un nemico accanito: era l'incarnazione di ciò che odiava di più, era un agelasta, cioè un uomo che non sa ridere, un nemico del riso. Rabelais in verità non usa direttamente questa parola, ma il gesto di Batticoda è tipico di un agelasta. In questo gesto si rivela la serietà devota, ottusa e maligna, che ha paura che i vestimenti sacerdotali possano diventare oggetto di spettacolo e di gioco, ed è questo che Rabelais detesta. Batticoda si rifiuta di fare un dono, di rendere un servizio all'allegria popolare, per ragioni di principio: in lui vive la vecchia ostilità del clero per ogni tipo di spettacolo, mimo e riso. Inoltre egli si rifiuta di regalare un abito che possa servire a un travestimento, a una mascherata, cioè in ultima analisi, per un rinnovamento e una rigenerazione. Appare dunque come nemico del rinnovamento e della vita nuova. Batticoda è la personificazione della vecchiaia che non vuole né nascere né morire, una vecchiaia caparbia e sterile di cui Rabelais ha orrore. Batticoda è nemico soprattutto della verità gioiosa della pubblica piazza che porta al cambiamento e al rinnovamento, verità che è pervasa anche dalle immagini della «diavoleria» escogitata da Villon. Ed è proprio questa verità che, divenuta temporaneamente una forza, finirà per provocare la distruzione di Batticoda che muore di morte tipicamente carnevalesca: il suo corpo è fatto a pezzi.

Per Rabelais, il personaggio di Batticoda, caratterizzato da questa sua unica azione, che viene ad avere un significato

simbolicamente più ampio, è l'incarnazione dello spirito del secolo gotico, con la sua serietà unilaterale, fondata sulla paura e la repressione, con la sua tendenza ad interpretare tutto sub specie aeternitatis, cioè dal punto di vista dell'eternità, al di fuori del tempo reale; questa serietà tendeva verso la gerarchia immobile e immutabile e non tollerava alcun cambiamento di parti e alcun rinnovamento. In sostanza, nell'epoca di Rabelais, del secolo gotico, con la sua serietà unilaterale e repressiva, non rimanevano altro che dei paramenti sacri adatti ai travestimenti carnevaleschi e gelosamente custoditi dal sagrestano Batticoda, ottuso, lugubre e serio. Ed è con essi che Rabelais punisce anche Batticoda e tuttavia usa questi paramenti religiosi per l'allegria del carnevale che tutto rinnova.

Nel suo romanzo e con il suo romanzo Rabelais agisce nello stesso modo di Villon e di Basché. Utilizza i loro metodi. Si serve del sistema di immagini della festa popolare con tutti i suoi diritti alla libertà e alla licenziosità, riconosciuti e consacrati dai secoli, per punire seriamente il suo nemico: il secolo gotico. Ma è soltanto un gioco allegro, così il secolo gotico rimane impunito. E' uno spettacolo senza ribalta e Rabelais, nell'atmosfera di libertà autorizzata, si lascia andare a un attacco contro i dogmi, i misteri e i santuari della concezione medievale del mondo.

Bisogna riconoscere che la «beffa di Villon» riuscì perfettamente all'autore. Malgrado la franchezza del suo modo di parlare, non soltanto evitò il rogo, ma, in sostanza, non subì alcuna persecuzione e né ebbe noie serie. Dovette qualche volta prendere delle misure di sicurezza, sparire talvolta per un po' dall'orizzonte e persino oltrepassare il confine francese. Ma, in generale, tutto finì nel migliore dei modi e apparentemente senza particolari preoccupazioni né ansie. Per delle stupidaggini simili, ma dette senza ridere, morì sul rogo un vecchio amico di Rabelais, étienne Dolet. Non aveva seguito i metodi di Basché e Villon.

Rabelais subì gli attacchi degli agelasti, cioè di coloro che non riconoscevano i diritti particolari del riso. La Sorbona condannò tutti i suoi libri (cosa che però non ostacolò affatto la loro diffusione e la loro riedizione); alla fine della sua vita subì un attacco violentissimo da parte di un monaco, Puy-

Herbault, e in campo protestante, da Calvino; ma le voci di tutti questi agelasti rimasero isolate; i diritti carnevaleschi del riso si dimostrarono più forti (88). La beffa di Villon, lo ripetiamo, riuscì perfettamente al nostro autore.

Non si deve pensare inoltre che l'uso del sistema di forme e immagini della festa popolare sia un procedimento esteriore e meccanico di difesa contro la censura, un uso forzato del «linguaggio esopico». Infatti, durante i millenni, il popolo si è valso dei diritti e delle libertà delle immagini comiche della festa per dar corpo in esse al suo profondo senso critico, alla sua profonda diffidenza nei confronti della verità ufficiale, alle sue speranze e aspirazioni migliori. Si può dire che la verità non era tanto un diritto esteriore, quanto il contenuto più intimo di queste immagini. Era quel linguaggio del discorso impavido che si era elaborato nel corso di millenni, un discorso che si esprimeva sul mondo e sul potere senza scappatoie né reticenze. E' perfettamente comprensibile come questo linguaggio impavido e libero delle immagini, abbia fornito a sua volta il contenuto più ricco e positivo alla nuova concezione del mondo. Basché ha utilizzato la forma tradizionale delle *nopces à mitaines* non soltanto per far bastonare impunemente i Mangiaprocessi. Abbiamo visto infatti che tutta la scena delle busse si compie come un rito solenne, come un'azione comica carica di sensi e significati fin nei minimi dettagli. E' un massacro in grande stile. I colpi che piovono sui Mangiaprocessi sono autorizzati come colpi nuziali; essi piovono sul vecchio mondo (del quale i Mangiaprocessi sono i rappresentanti) e nello stesso tempo contribuiscono a far nascere il mondo nuovo. La libertà e l'impunità esteriori sono inseparabili dal contenuto positivo di tutte queste forme e dal significato che hanno come concezione del mondo.

Anche lo smembramento carnevalesco di Batticoda aveva lo stesso carattere. Era ricco di significati e trattato in grande stile fin nei minimi dettagli. Batticoda era il rappresentante del vecchio mondo e il suo smembramento rappresentava un fatto positivo. La libertà e l'impunità anche qui sono inseparabili dal contenuto positivo di tutte le immagini e forme dell'episodio.

Il regolamento dei conti con il vecchio mondo, presentato in forma carnevalesca, non deve meravigliarci. Persino i grandi

rivolgimenti economici, sociali e politici di quelle epoche non potevano non essere oggetto di una presa di coscienza e di una presentazione chiaramente carnevalesche. Accennerò a due fatti della storia russa che sono molto conosciuti. Durante la sua lotta contro il feudalesimo, contro l'antica verità e sacralità dei privilegi feudali, mentre distruggeva i vecchi principi statali, politici, sociali, e in un certo qual modo, morali, Ivan il Terribile non poté non essere influenzato enormemente dalle manifestazioni della festa popolare sulla pubblica piazza, dalle forme di derisione della vecchia verità e del vecchio potere, con tutto il loro sistema di travestimenti (mascherate), spostamenti gerarchici (rovesciamenti), detronizzazioni e abbassamenti.

Senza rompere col suono delle campane, Ivan il Terribile non poteva fare a meno del suono dei sonagli dei buffoni; alcuni elementi delle forme carnevalesche esistevano persino nell'organizzazione dell'opri-cnina (89) (attributo carnevalesco è per esempio la scopa), e la stessa esistenza all'interno dell'opri-cnina (la sua vita e i banchetti nel sobborgo Aleksandrovskij) aveva un carattere carnevalesco chiaramente espresso, extraterritoriale e popolare. In seguito, nel periodo della stabilizzazione, non soltanto venne soppressa e sconfessata l'opri-cnina, ma si combatté una lotta vera e propria contro il suo stesso spirito, ostile a qualsiasi stabilizzazione.

Tutto ciò si manifestò chiaramente all'epoca di Pietro I: per questi il suono dei sonagli dei buffoni copriva quasi del tutto il suono delle campane. Sappiamo bene sino a che punto Pietro coltivasse le ultime forme della festa dei folli (mai, nei millenni della sua esistenza, questa festa aveva avuto una legalizzazione e un riconoscimento simili dallo stato); le deposizioni e le incoronazioni burlesche tipiche di questa festa fecero irruzione nella vita dello stato, fino alla fusione dei titoli burleschi con l'effettivo potere statale (come nel caso di Romodanovskij (90), per esempio).

All'inizio il nuovo era introdotto nella vita in maniera «divertente»; nel corso delle riforme una serie di elementi di quest'ultime si mescolarono ai travestimenti e alle destituzioni quasi buffoneschi (il taglio della barba, i vestiti europei, le buone maniere). Comunque, all'epoca di Pietro I, le forme

carnevalesche erano soprattutto importate dall'estero, mentre sotto Ivan il Terribile erano più popolari, vive, complesse e contraddittorie.

Così, la libertà esteriore delle forme della festa popolare era inseparabile dalla loro libertà interiore e da tutto il loro valore positivo di concezione del mondo. Esse mostravano un nuovo aspetto positivo del mondo e, nello stesso tempo, davano il diritto di esprimerlo impunemente.

Abbiamo già parlato precedentemente del significato delle forme e delle immagini della festa popolare in quanto concezione del mondo, ed è superfluo ritornarci ancora su. Adesso la loro funzione nel libro di Rabelais ci è perfettamente chiara.

Queste funzioni particolari diventeranno ancora più chiare alla luce del problema che tutta la letteratura del Rinascimento si è sforzata di risolvere. L'epoca era alla ricerca delle condizioni e delle forme che rendessero possibili e giustificassero la massima libertà e schiettezza di pensiero e di parola. Nello stesso tempo il diritto esterno (non sottoposto a censura) e interno alla libertà e alla schiettezza non erano separati l'uno dall'altro. A quell'epoca la schiettezza non era di certo compresa nella sua accezione strettamente soggettiva, come «sincerità», «verità dell'anima», «intimità», ecc.; tutto era molto più serio. Si trattava di una schiettezza perfettamente oggettiva, proclamata ad alta voce davanti al popolo riunito in piazza e che riguardava tutto e tutti. Bisognava porre il pensiero e la parola in condizioni tali che il mondo rivolgesse ad esse la sua seconda faccia, la sua faccia nascosta, di cui non si parla in generale o di cui non si dice la sostanza, e che non entrava nelle parole e nelle forme della concezione del mondo dominante. Nel campo del pensiero anche le parole erano alla ricerca dell'America, volevano scoprire gli antipodi, tendevano a guardare l'emisfero occidentale del globo terrestre chiedendosi: «Che cosa c'è sotto di noi?» Il pensiero e la parola erano alla ricerca di una nuova realtà al di là dell'orizzonte apparente della concezione del mondo dominante. Spesso le parole e i pensieri venivano capovolti per vedere ciò che si trovava veramente dietro di esse, qual era il loro rovescio. Si cercava la posizione dalla quale fosse possibile vedere l'altra faccia delle forme di pensiero e di giudizi dominanti, dalla

quale poter guardare il mondo in modo totalmente nuovo.

Boccaccio è stato uno dei primi ad aver posto il problema in modo perfettamente cosciente. La peste, che serve da cornice al Decamerone, doveva creare le condizioni adatte alla schiettezza, ai discorsi e alle immagini non ufficiali. A conclusione del Decamerone

Boccaccio sottolinea che le discussioni poste alla base del libro si svolgevano

non nella chiesa, delle cui cose e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire [...] né ancora nelle scuole de' filosofanti [...] ma ne' giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani, benché mature e non pieghevoli per novelle, in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampo di sé era alli più onesti non disdicevole.

(91)

E in un altro brano (alla fine della sesta giornata), uno dei partecipanti alla discussione, Dioneo, dice:

Or non sapete voi che, per la perversità di questa stagione, li giudici hanno lasciato i tribunali, le leggi, così le divine come l'umane, tacciono, ed ampia licenza per conservar la vita è concessa a ciascuno? Per che, se alquanto s'allarga la vostra onestà nel favellare, non per dovere con l'opere mai alcuna cosa sconcia seguire, ma per dar diletto a voi e ad altrui, non veggio con che argomento da concedere ci possa nell'avvenire riprendere alcuno.

(92)

La fine di questo brano è infiorata di riserve ed espressioni attenuate caratteristiche di Boccaccio, ma l'inizio svela chiaramente il ruolo della peste nel suo progetto: dà il diritto a una parola diversa, a un modo diverso di affrontare la vita e il mondo: non soltanto cadono tutte le convenzioni ma anche tutte le leggi «così le divine come l'umane tacciono». La vita è tolta dal suo binario ordinario, è distrutta la rete delle convenzioni, sono spazzati via tutti i confini ufficiali e gerarchici, si crea un'atmosfera specifica che dà il diritto sia esterno che interno alla libertà e alla schiettezza. E persino



l'uomo più rispettabile ha il diritto di mettersi «le brache in capo». E' questo il motivo per cui il problema della vita è dibattuto «non nella chiesa», «né ancora nelle scuole de' filosofanti», ma «in luogo di sollazzo».

Parleremo adesso delle particolari funzioni dell'immagine della peste nel Decamerone: essa dà ai personaggi e all'autore il diritto esteriore e interiore alla libertà e alla schiettezza. E inoltre la peste, come immagine condensata della morte, è l'ingrediente indispensabile di tutto il sistema di immagini del Decamerone dove il «basso» materiale e corporeo, che tutto rinnova, ha un ruolo fondamentale. Il Decamerone è la realizzazione italiana del realismo grottesco carnevalesco, ma nelle sue forme più povere e ridotte.

Un'altra soluzione dello stesso problema è costituita dal tema della follia o della stupidità del personaggio principale. Si cercava la libertà esteriore e interiore da tutte le forme e i dogmi della concezione del mondo agonizzante, ma tuttavia ancora dominante, al fine di poter guardare il mondo con occhi diversi e poterlo vedere in modo completamente differente. La follia o la stupidità del personaggio (certamente nel senso ambivalente di questi termini) davano il diritto di adottare questo punto di vista.

La soluzione rabelaisiana di questo problema è rivolgersi direttamente alle forme della festa popolare che davano al pensiero e alla parola una libertà esteriore e interiore che era nello stesso tempo la più radicale e la più positiva e ricca di contenuto.

L'influenza del carnevale, nell'accezione più larga del termine, è stata enorme in tutte le epoche di sviluppo della letteratura ma, nella maggior parte dei casi, essa è stata latente, indiretta, difficilmente percepibile; nel Rinascimento, invece, è stata non solo straordinariamente forte ma anche diretta, immediata e nettamente espressa anche nelle forme esteriori. La Rinascenza è come la carnevalizzazione diretta della coscienza, della concezione del mondo e della letteratura.

La cultura ufficiale del Medioevo si era elaborata nel corso dei secoli, aveva avuto il suo periodo artistico eroico, era stata universale e onnipenetrante. Avvolgeva e avviluppava tutto il

mondo e ogni recesso della coscienza umana ed era sorretta da un'organizzazione, unica nel suo genere, quale la Chiesa cattolica. Nell'epoca della Rinascenza la struttura feudale si era indebolita ma il potere della sua ideologia sulla coscienza umana era ancora forte.

Su cosa potevano appoggiarsi gli ideologi della Rinascenza nella loro lotta contro la cultura ufficiale del Medioevo? Lotta che è stata del resto potente e vittoriosa. Le antiche fonti libresche non potevano certamente costituire di per se stesse un sostegno sufficiente. Anche l'antichità infatti poteva essere interpretata (ed era per l'appunto interpretata da molti) attraverso il prisma della concezione medievale. Per scoprire l'antichità umanista bisognava rendere libera la coscienza dal potere millenario delle categorie del pensiero medievale, bisognava prendere una posizione sulla riva opposta della cultura ufficiale, e staccarsi dal binario plurisecolare dello sviluppo ideologico.

Un simile apporto lo poteva dare solamente la cultura comica popolare formatasi nel corso dei millenni. Gli spiriti progressisti della Rinascenza partecipavano direttamente a questa cultura e soprattutto al suo aspetto carnevalesco e di festa popolare al quale abbiamo dedicato il presente capitolo. Il carnevale (e, lo ripetiamo, nell'accezione più larga del termine) liberava la coscienza dal potere della concezione ufficiale del mondo, permetteva di guardare la realtà in modo nuovo: senza paura, senza devozione, in modo pienamente critico, ma, nello stesso tempo, positivo e non nichilista, poiché scopriva il principio materiale del mondo, il divenire e l'avvicendamento, la forza invincibile e il trionfo eterno del nuovo, l'immortalità del popolo. Era un apporto potente per l'assalto al secolo gotico e per porre le basi della nuova concezione del mondo. In ciò sta, a nostro avviso, la carnevalizzazione del mondo, nella totale liberazione dalla serietà gotica per aprire il cammino ad una serietà nuova, libera e lucida.

In una recensione, Dobroljubov ha fatto questa stupenda riflessione:

Bisogna elaborare nell'anima la ferma convinzione della necessità e della possibilità del completo declino dell'attuale

ordine di questa vita per avere la forza di rappresentarla poeticamente.

(93)

Alla base della letteratura progressista del Rinascimento stava questa «ferma convinzione della necessità e della possibilità del completo declino dell'attuale ordine di questa vita». Ed è proprio grazie a questa necessità e possibilità di un cambiamento e di un rinnovamento radicale di tutto l'ordine esistente che gli artisti del Rinascimento hanno potuto vedere il mondo così come hanno fatto. Ed è proprio questa convinzione che attraversa da parte a parte la cultura comica popolare, non come un'idea astratta ma come una viva percezione del mondo, che determina tutte le forme e le immagini di questa cultura. La cultura ufficiale del Medioevo con tutte le sue forme, le immagini e il sistema astratto del suo pensiero, tendeva a inculcare la convinzione diametralmente opposta dell'incrollabilità e dell'immobilità dell'ordine e della verità esistenti e, più in generale, dell'eternità e immutabilità di tutto ciò che era al mondo. Durante il Rinascimento quest'ultima convinzione era ancora potente e non era possibile superarla per mezzo di ricerche intellettuali individuali o per mezzo di uno studio libresco delle fonti antiche (lo studio non era animato dalla «coscienza carnevalesca»). Soltanto la cultura popolare poteva dare un autentico aiuto.

Questo è il motivo per cui sentiamo che tutte le grandi opere del Rinascimento sono pervase da un'atmosfera carnevalesca, dal vento di libertà della piazza popolare in festa. Nella loro stessa costruzione, nella logica originale delle loro immagini, è facile cogliere la base carnevalesca, anche quando non è espressa in un modo così concreto e netto come in Rabelais.

Un'analisi identica a quella che noi abbiamo fatto nel presente capitolo riguardo a Rabelais, ci permetterebbe di mettere in evidenza l'aspetto carnevalesco rintracciabile anche nei drammi di Shakespeare. Non vogliamo parlare del piano buffonesco secondario di tali drammi, poiché la logica carnevalesca delle detronizzazioni-incoronazioni, in forma più o meno evidente, organizza anche il loro piano serio. Ciò che è

essenziale per noi è questa convinzione che pervade il dramma shakespeariano, la «convinzione della possibilità del completo declino dell'attuale ordine di questa vita», che determina il realismo temerario, estremamente lucido (ma che non sfocia in cinismo) di Shakespeare. Questo pathos carnevalesco degli avvicendamenti e rinnovamenti radicali è la base della percezione shakespeariana del mondo, quella che gli permette di vedere il grande cambiamento di epoche che si produce nella realtà e di capire nello stesso tempo i limiti di questo cambiamento.

Nella sua opera si ritrovano delle manifestazioni esteriori dell'elemento carnevalesco: immagini del «basso» materiale e corporeo, oscenità ambivalenti, immagini di banchetti popolari, ecc. (di cui abbiamo già parlato nell'introduzione).

E' certa anche la base carnevalesca del Don Chisciotte e delle altre novelle di Cervantes: il romanzo è organizzato direttamente come una complessa azione carnevalesca con tutti i suoi accessori esteriori. La profondità e la logica del realismo di Cervantes sono, a loro volta, determinate dal pathos carnevalesco degli avvicendamenti e rinnovamenti.

La letteratura del Rinascimento avrebbe bisogno di uno studio speciale alla luce delle forme carnevalesche della festa popolare correttamente intese.

L'opera di Rabelais è l'opera più festosa di tutta la letteratura mondiale, quella che dà più posto alla festa. Incarna l'essenza stessa della festa popolare e in ciò si stacca violentemente dallo sfondo della letteratura seria, ufficiale e quotidiana dei secoli seguenti, e in particolare del XIX secolo. Perciò è impossibile comprendere Rabelais adottando la concezione del mondo che regnava in quel periodo e che era estranea alla festa.

Comunque, la nozione della festa con la cultura borghese non ha fatto altro che diminuire e snaturarsi, ma non è morta del tutto. La festa è la categoria principale e indistruttibile della cultura umana. Può indebolirsi e degenerare, ma non può sparire. La festa privata e intima dell'uomo dell'epoca borghese conserva, malgrado tutto, la sua natura antica, per quanto alterata: nei giorni di festa le porte di casa sono aperte agli

invitati (al limite, a tutti, al mondo intero), tutto (cibo, vestiti, mobilia) è più abbondante, si tramandano ancora naturalmente gli auguri di ogni bene (ma hanno perduto quasi totalmente il loro valore ambivalente), i brindisi festosi, i giochi e i travestimenti, il riso gioioso, gli scherzi, le danze, ecc. La festa non si lascia influenzare da fini utilitari (riposo, distensione, ecc.). La festa, libera da ogni utilitarismo e da ogni fine pratico, è l'ingresso temporaneo in un universo utopico. Non si deve ridurla ad un contenuto determinato e limitato (come per esempio alla celebrazione di un avvenimento storico), poiché essa in realtà ne supera i limiti. Non la si deve separare dalla vita del corpo, della terra, della natura e del cosmo. Nella festa anche «il sole gioca in cielo» e sembra che esista un «tempo di festa» particolare (94). Tutto ciò, anche se in modo ridotto, continua ad esistere anche nelle feste dell'epoca borghese.

Un fatto significativo è che la filosofia occidentale di questi ultimi anni, e soprattutto la filosofia antropologica, hanno tentato di mettere in luce la particolare percezione del mondo che l'uomo ha in occasione della festa (l'umore che conferisce la festa), il particolare aspetto festoso del mondo, anche per superare il pessimismo della concezione esistenzialista. Però l'antropologia filosofica, con il suo metodo fenomenologico, non ha nulla in comune con la scienza storica e sociale e non può del resto assolvere a tale compito: e inoltre essa è orientata verso la nozione deteriorata della festa dell'epoca borghese (95).

#### NOTE:

(1) [Gargantua e Pantagruele cit., p. 565].

(2) [Ibid.].

(3) Seneca ne parla nell'Apocolocyntosis. Abbiamo già ricordato questa splendida satira saturnalesca che racconta la storia della sconsecrazione di un re al momento della sua morte (muore durante la defecazione) e, dopo la sua morte, nel regno dell'oltretomba, dove si trasforma in spauracchio allegro, in pietoso buffone, in schiavo e giocatore sfortunato.

(4) L'asino era anche un'immagine del sistema della festa

popolare medievale, come, per esempio, nella «festa dell'asino».

(5) Ricordiamo, come immagine parallela di detronizzazione, l'antico rito russo della sconsacrazione e tonsura degli zar prima della loro morte: gli si faceva indossare una tonaca monacale nella quale essi morivano. Molto famosa è la scena della tonsura e della vestizione di Boris Godunov descritta da Pu-skin. Il parallelismo delle immagini è quasi totale.

(6) Tracce di questo tipo si troveranno anche nella letteratura posteriore, soprattutto in quella di ispirazione rabelaisiana come, ad esempio, i romanzi di Scarron.

(7) [Gargantua e Pantagruel cit., pp. 553-54].

(8) Ritroveremo questa coppia carnevalesca anche nell'«isola di Procurazione». Accanto al Mangiaprocessi Musorosso che sceglie fra' Giovanni, ne appare anche uno alto e magro che brontola per questa scelta.

(9) Coppie comiche di questo tipo risalgono all'antichità.

Dieterich nel suo Pulcinella parla di un guerriero vanaglorioso e del suo scudiero, dipinti su un vaso antico dell'Italia meridionale (Collezione Hamilton). La somiglianza fra queste due figure e Don Chisciotte e Sancio Panza è impressionante, unica differenza sta nel fatto che i primi due hanno un fallo gigantesco (cfr. DIETERICH, Pulcinella cit., p. 239).

(10) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 559].

(11) Il giallo e il verde sono evidentemente i colori delle livree dei domestici della casa di Basché.

(12) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 561].

(13) [Gargantua e Pantagruel cit., pp. 561-62].

(14) Anche la parola quille (birillo) e l'espressione «giocare a' birilli» avevano un significato erotico. Tutte queste espressioni che davano a parole quali colpo, bastone, birillo, tamburo, ecc., un senso erotico, erano molto diffuse fra i contemporanei di Rabelais, come per esempio nel Triumphe de dame Verolle che abbiamo già citato.

(15) [Gargantua e Pantagruel cit., pp. 562-63].

(16) Diamo qui una versione ridotta dell'episodio [Gargantua e Pantagruel cit., p. 88].

(17) [Ibid., p. 89].

(18) Ritroviamo questo motivo in Don Chisciotte, nell'episodio della battaglia che il protagonista ingaggia contro le otri di vino scambiate per giganti. Nell'*Asinus aureus* di Apuleio questo motivo è trattato in modo ancora più interessante. Lucio bussa alla porta di gente che egli prende per briganti; fa una strage. L'indomani mattina è portato in tribunale sotto l'accusa di omicidio. Rischia la pena di morte. Ma in realtà è stato vittima di un'allegria mistificazione. I morti non sono altro che otri di vino. La tetra udienza in tribunale si trasforma in una scena di riso generale.

(19) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 273].

(20) In *Orlandino* di Folengo, opera in italiano (e non in latino maccheronico) troviamo una descrizione perfettamente carnevalesca di un torneo di Carlo Magno: cavalieri che balzano a cavalcioni di asini, muli e vacche, con panieri al posto degli scudi, e al posto degli elmi degli utensili da cucina: secchi, paioli e tegami.

(21) Riprendendo la terminologia di Marx, tutti i rappresentanti del vecchio potere e della vecchia verità non erano che i commedianti dell'ordine del mondo «i cui eroi reali sono morti» (cfr. K. Marx,

Per la critica della filosofia del diritto di Hegel, in *MARX-ENGELS*, Opere cit., vol. III, 1976, p. 194). La cultura comica popolare assimilava tutte le loro pretese (d'immutabilità e d'eternità) nella prospettiva del tempo in continuo movimento e rinnovamento.

(22) [E' la mitica «*maisnie Hellequin*» che si diceva arrivasse di notte con gran fracasso in certe date stabilite].

(23) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 556].

(24) [Ibid., p. 273].

(25) Nell'edizione canonica dei due primi libri (1542), Rabelais eliminò tutte le allusioni dirette sostituendo al termine sorbonniste il termine sophiste.

(26) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 59].

(27) La «bevanda teologica» e il «vino teologico» stanno a significare una buona sbornia (travestimento abbassante).

(28) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 61].

(29) In sostanza ogni giorno di festa detronizza e incorona, e di conseguenza ha il suo re e la sua regina. Si veda questo motivo nel *Decamerone* nel quale in ogni giornata di

conversazione festosa si elegge un re e una regina.

(30) [Gargantua e Pantagruete cit., p. 19].

(31) [Gargantua e Pantagruete cit., p. 19].

(32) [Gargantua e Pantagruete cit., pp. 19-20].

(33) [Ibid., p. 20].

(34) [Gargantua e Pantagruete cit., p. 26].

(35) [Gargantua e Pantagruete cit., p. 26].

(36) [Personaggio delle byliny, canti epici russi. Il bogatyr' è descritto di solito come un gigante di grande forza e intelligenza].

(37) [Gargantua e Pantagruete cit., pp. 26-27].

(38) Due figure della festa popolare della vendange hanno determinato tutto il carattere dell'episodio: la figura di Bon-Temps ne ha determinato l'idea (la vittoria finale della pace e del benessere di tutto il popolo, l'abbondanza), e la figura di sua moglie, Mère Folle ha determinato lo stile farsesco-carnevalesco dell'episodio.

(39) Fischart, nella sua libera traduzione di questo libro, rafforza enormemente l'elemento festoso, ma lo anima dello spirito del grobianesimo. Grangola è un gran fanatico di tutte le feste che considera occasioni per banchettare e lasciarsi andare alle buffonate. Viene fatta una lunga enumerazione delle feste tedesche del XVI secolo: la festa di San Martino, il periodo di carnevale, la festa della consacrazione della chiesa, le fiere, i battesimi, ecc.

Le feste si succedono senza tregua, cosicché per Grangola l'anno si riduce ad una serie interminabile di feste. Per Fischart moralista le feste non consistono in altro che nella crapula e nell'ozio. Ma una simile interpretazione e giudizio delle feste è certamente in netta contraddizione con l'uso che di esse fa Rabelais. E d'altronde, l'atteggiamento di Fischart nei confronti delle feste è ambiguo.

(40) Il corpo ibrido del mostro con la peccatrice sulle spalle, è, in sostanza, l'equivalente del ventre mangiato-mangiante-partoriente della «festa della macellazione del bestiame».

(41) Come abbiamo già detto, anche il dramma satirico antico era dramma del corpo e della vita corporea. Mostri e giganti avevano in esso, come sappiamo, un ruolo molto rilevante.



(42) Cfr. Thomas Sébillet, *Art poetique frangois*, 1548 (riedita a cura di F. Gaiffe, Paris 1910).

(43) *Prognostication des Laboureurs*, ripubblicato in A. de MONTAIGLON, *Recueil de poésies frangaises des XV.me et XVI.me siècles*, vol. II.

(44) Ripubblicata in *ibid.*, vol. IV. E' probabile che la Grande et Vraye Prognostication nouvelle sia stata scritta da Rabelais.

(45) MONTAIGLON, *Recueil de poésies frangaises cit.*, vol. XIII.

(46) *Ibid.*, vol. XII.

(47) [«Per la Quaresima il lardo fuggirà i piselli», «il ventre andrà davanti», «il culo si siederà per primo», «non si potrà trovar la fava nella festa dei re»].

(48) [«Il dado non risponderà ai nostri desideri», «la fortuna che si chiede non arriverà spesso»].

(49) L'umanista italiano Nicolò Leonico, contemporaneo di Rabelais, aveva pubblicato un dialogo sul gioco degli aliossi (Lione 1532).

(50) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 80].

(51) La nostra affermazione vale anche - con qualche riserva - per le immagini del gioco in Lermontov (*Maskarad* [Ballo in maschera]; -stos i Lugin [-stos e Lugin]; *Tambovskaja kazna-cej-sa* [La tesoriera di Tambov]; *Fatalist* [Il fatalista]). Un carattere del tutto particolare hanno le immagini di gioco di Dostoevskij (*Igrok* [Il giocatore]; *Podrostok* [L'adolescente]).

(52) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 163].

(53) [*Ibid.*, p. 164].

(54) Allusione a Mellin de Saint-Gelais.

(55) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 166].

(56) E' chiaro che non staremo ad analizzare tutto il significato di questo splendido episodio. Qui ci interessano solo le immagini del gioco degli aliossi.

(57) Della disputa sulle donne parla dettagliatamente Abel Lefranc nella sua introduzione al terzo libro (*ouvrès de François Rabelais cit.*, vol. V, pp. XXX sgg.).

(58) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 413].

(59) *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* e *Hanswursts Hochzeit* sono due opere giovanili di Goethe scritte sotto l'influenza di H. Sachs. In una di queste opere da festa

popolare (nell'incompiuto Hanswurst Hochzeit) troviamo persino alcuni aspetti dello stile carnevalesco, come, ad esempio, un rifacimento delle imprecazioni di piazza nei nomi propri (ne troviamo circa una decina).

(60) [GOETHE, *Viaggio in Italia*, in *Opere cit.*, vol. II, Sansoni, Firenze 1948, p. 973].

(61) [GOETHE, *Viaggio in Italia cit.*, p. 973].

(62) [Ibid., p. 978].

(63) [Ibid., p. 979].

(64) [Ibid., p. 987].

(65) [In italiano nel testo].

(66) [*Viaggio in Italia cit.*, p. 1000].

(67) [«Finché non comprendi questo muori e rinasci, rimani soltanto un triste ospite sull'oscura terra»].

(68) [«Non ditelo a nessuno, solo ai saggi, perché il volgo deride subito...»].

(69) [J. ECKERMANN, *Colloqui con il Goethe*, a cura di Giovanni Vittorio Amoretti, Utet, Torino 1957, vol. I, pp. 346-47].

(70) [In italiano nel testo].

(71) [GOETHE, *Viaggio in Italia cit.*, p. 1002].

(72) Rispetto al romanticismo, l'elemento carnevalesco (il grottesco e l'ambivalenza) diventa più oggettivo nell'opera di Heine, per quanto vi predomini l'elemento soggettivo ereditato dal romanticismo. Ecco una strofa da Atta Troll, molto caratteristica della percezione che dell'ambivalenza ha avuto Heine: «La follia che sembra senno! La saggezza che sragiona! L'agonia dai cupi lai, che trapassano in risate!» (cfr. *Poesie di Enrico Heine*, trad. it. di Ferruccio Amoroso, Ricciardi, Milano-Napoli 1963, p. 188)].

(73) [ECKERMANN, *Colloqui con il Goethe cit.*, vol. I, p. 320].

(74) [Ibid., vol. II, p. 820].

(75) [ECKERMANN, *Colloqui con il Goethe cit.*, vol. I, p. 511].

(76) [Ibid., p. 555].

(77) J.W. GOETHE, *Teoria della natura*, a cura di Mazzino Montinari, Boringhieri, Torino 1958, pp. 138-41].

(78) [Ibid., p. 142].

(79) [GOETHE, *Viaggio in Italia cit.*, p. 466].

(80) [GOETHE, Teoria della natura cit., p. 141].

(81) [Gargantua e Pantagruel cit., pp. 442-43].

(82) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 556].

(83) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 557].

(84) Come esempio parallelo riportiamo un'interessante leggenda popolare, carnevalesca e saturnale, sul re Pétaud e la sua corte. Di questa leggenda parla anche Rabelais nel VI capitolo del terzo libro, come pure la Satire Ménippée e Molière nel Tartuffe (atto I, scena I): ecco la definizione che Oudin, nelle sue Curiositez (1640), ci dà di re Pétaud: «La corte di re Pétaud: qui tutti sono padroni, come dire, è un luogo dove tutti comandano e dove non si conoscono differenze fra padroni e servitori» (volgar.). Nell'anonimo Essai sur les dictons, della seconda metà del XVI secolo, troviamo la seguente definizione: «E' la corte del re Pétaud, dove ognuno è padrone».

(85) A questo proposito cfr. Jolibois, La diablerie de Chaumont, 1838.

(86) Cfr. OTTO Driesen, Der Ursprung des Harlekin, Berlin 1904.

(87) L'espressione carnevalesco-culinaria «ragù di Penteo» era molto diffusa nella letteratura del XVI secolo.

(88) La leggenda, che si è tramandata fino ai nostri giorni, secondo la quale Rabelais avrebbe subito crudeli persecuzioni fino alla morte, è stata completamente negata da Abel Lefranc. Rabelais morì, sembra, in piena tranquillità, senza aver perduto né la protezione della corte né il sostegno degli amici più altolocati.

(89) [Denominazione data alla politica interna di Ivan IV il Terribile negli anni 1565-72, il cui scopo era di eliminare l'opposizione dei boiari al definitivo affermarsi del potere assoluto centrale. Ivan IV diede l'avvio alla nuova politica nel dicembre del 1564, quando si ritirò nel quartiere Aleksandrovskij di Mosca: da lì, nel gennaio del 1565, annunciò la fondazione di uno stato speciale (opri-cnina), con territorio, esercito, amministrazione e finanze propri, contrapposto alla zem-s-cina governata dalla дума dei boiari].

(90) [Il principe Fedor Jur'evic Romodanovskij, governatore di Mosca in nome di Pietro negli anni 1695-96 e 1697-98].

(91) [G. BOCCACCIO, *Il Decameron*, Einaudi, Torino 1977, p. 660].

(92) [Ibid., p. 401].

(93) N.A. Dobroljubov, *Stichotvorenija Ivana Nikitina*, *Sobr. so-c. v devjati tomach*, Goslitizdat, Leningrad 1963, tomo VI, p. 167.

(94) Sarebbe interessante analizzare gli etimi e le sfumature di significato delle parole che designano la festa nelle diverse lingue, e anche ricercare le immagini della festa nella lingua popolare, nel folclore e nella letteratura: sono cose del resto che fanno parte integrante del quadro generale del mondo in festa, dell'universo in festa.

(95) Il tentativo più interessante di metter in luce la percezione del mondo che l'uomo ha durante la festa è stato fatto da O.F. BOLLNOW, in *Neue Geborgenheit. Das Problem einer uberwindung des Existentialismus*, Stuttgart 1955. In fondo al libro è acclusa una ricerca particolare dedicata alla festa: *Zur Anthropologie des Festes* (pp. 195-243). L'autore non utilizza alcun documento storico, non fa alcuna distinzione fra le feste popolari (carnevalesche) e le feste ufficiali; ignora l'aspetto comico del mondo, l'universalità, il carattere utopico della festa. Malgrado ciò, il libro di Bollnow contiene molte osservazioni interessanti.

## Capitolo quarto. Le immagini del banchetto in Rabelais

*Ecce un oggetto di altissimo significato. Il principio del nutrire che regge il mondo e corre attraverso tutto il mondo naturale sta qui innanzi ai nostri occhi in un bel paragone.*

GOETHE (a proposito della mucca di Mirone)

Nell'opera di Rabelais le immagini conviviali, cioè quelle del mangiare, del bere, del nutrimento e dell'assimilazione del cibo, sono direttamente legate alle forme della festa popolare analizzate nel capitolo precedente. Non si tratta comunque del bere e del mangiare come atti quotidiani e facenti parte dell'esistenza di ogni giorno del singolo individuo. Si tratta piuttosto del banchetto che si svolge durante la festa popolare, al limite del «gran festino». Tutte le immagini del bere e del mangiare hanno in Rabelais una forte tendenza all'abbondanza e all'universalità, che determina la formazione di tali immagini, la loro iperbolicità positiva e il loro tono trionfale e gioioso. Questa tendenza all'abbondanza e all'universalità è come un lievito aggiunto a tutte le immagini del nutrimento; e con questo lievito esse ingrandiscono, crescono, si gonfiano fino all'eccesso e alla smisuratezza. In Rabelais tutte le immagini del mangiare sono simili alle salsicce e al pane gigantesco, che di solito vengono portati in giro durante le sfilate di carnevale.

Le immagini di banchetti si legano organicamente a tutte le altre immagini della festa popolare. Il banchetto è un momento indispensabile all'allegria di ogni festa popolare. Non può mancare in nessuna azione comica. Vediamo che a casa del signor di Basché i Mangiaprocessi vengono bastonati durante un banchetto nuziale. Anche lo squartamento di Batticoda avviene nel momento in cui i diavoli si sono riuniti a banchettare nella taverna. Tutto ciò, naturalmente, non è

casuale.

Il ruolo delle immagini del banchetto nell'opera di Rabelais è enorme. Non c'è quasi pagina in cui non appaiano tali immagini, anche se sotto forma di metafore e di epiteti che fanno riferimento al mangiare e al bere.

Le immagini del banchetto sono legate molto strettamente a quelle del corpo grottesco. A volte è difficile anche tracciare un confine preciso tra esse, tanto sono organicamente e sostanzialmente legate, come ad esempio nell'episodio, già citato, della macellazione del bestiame (mescolanza fra corpo che mangia e corpo mangiato). Se ritorniamo al primo libro (cronologico) del romanzo, al Pantagruèle dunque, vedremo subito a che punto queste immagini si legano le une alle altre. L'autore racconta che dopo la morte di Abele la terra aveva assorbito tutto il suo sangue, diventando per questo motivo eccezionalmente fertile. Inoltre gli uomini che mangiarono le nespole diventarono enormi. Il motivo della bocca spalancata, dominante nel Pantagruèle, è legato a quello dell'inghiottire e entrambi sono proprio al confine tra le immagini del corpo e quelle del mangiare e del bere. Più oltre, durante la scena del parto, dal ventre spalancato della madre di Pantagruèle sbuca fuori una carovana di antipasti, e questa immagine ci permette di vedere quanto le immagini del cibo siano legate a quelle del corpo e della riproduzione (fertilità, crescita, nascita).

Esaminiamo il ruolo delle immagini del banchetto lungo tutto il libro.

Le prime gesta di Pantagruèle, ancora in culla, sono alimentari. L'immagine della cottura allo spiedo domina l'episodio turco di Panurge. Un banchetto conclude l'episodio della causa fra Baciaculo e Nasapeti e quello simile di Thaumaste. Abbiamo già visto quale ruolo enorme abbia avuto il banchetto nell'episodio dei cavalieri morti arrostiti. E tutto l'episodio della guerra con re Anarco rigurgita di immagini di banchetti e soprattutto di immagini di grandi bevute che diventano quasi l'arma principale della guerra. Anche l'episodio della visita di Epistemone al regno dell'oltretomba è pieno di immagini di banchetti, e quello della guerra contro Anarco si conclude con un banchetto popolare saturnalesco nella capitale degli Amauroti.

Altrettanto importante è il ruolo avuto dalle immagini del

banchetto nel secondo libro (cronologico) del romanzo. L'azione si apre con un banchetto dato in occasione della festa della macellazione del bestiame. Le immagini del mangiare sono predominanti anche nell'episodio dell'educazione di Gargantua. Quando, all'inizio della guerra picocolina Gargantua ritorna a casa, Grangola organizza un banchetto in cui è dato un elenco dettagliato di pietanze e cacciagioni. Abbiamo già visto quanta importanza abbiano avuto il pane e il vino nello svolgimento della guerra picocolina e nell'episodio della battaglia nella vigna del convento. Questo libro è estremamente ricco di metafore di ogni tipo e di paragoni attinti dal vocabolario del bere e del mangiare. Il libro finisce con le parole: «Et grand chere» (1).

Nel terzo libro le immagini di banchetti sono meno numerose, ma sparse qua e là nei diversi episodi. Sottolineiamo che è durante un banchetto che Panurge consulta un teologo, un medico e un filosofo; il tema di tutto questo episodio - una conversazione libera sulla natura delle donne e sui problemi del matrimonio - è tipico delle «conversazioni conviviali».

Nel quarto libro il ruolo delle immagini di banchetti si rafforza. Esse sono dominanti nell'episodio carnevalesco della guerra delle Salsicce. E' in questo libro che viene data, nell'episodio dei Gastrolatri, la più lunga enumerazione di cibi e bevande che la letteratura mondiale conosca. Qui si celebrano Gaster e le sue invenzioni. L'atto di inghiottire e il cibo hanno un ruolo essenziale nell'episodio del gigante Bringuenariglia, e in quello dell'«isola dei venti» (2), dove ci si ciba esclusivamente di vento. E qui si trova anche l'episodio dei «monaci in cucina». Il libro si conclude con un festino a bordo della nave, con il quale Pantagruelle e i suoi compagni «tirano su il tempo». Le ultime parole del libro, che concludono un lungo sermone scatologico di Panurge, sono: «Beviamo!» Questa è anche l'ultima parola del romanzo scritta dallo stesso Rabelais.

Ma che significato hanno nel romanzo simili immagini?

Abbiamo già detto che esse sono strettamente legate alle feste, alle azioni comiche, alle immagini del corpo grottesco; inoltre, cosa più importante, sono legate alla parola, alla conversazione saggia, alla gioiosa verità. Abbiamo infine

notato la loro tendenza all'abbondanza e all'universalità. Come si spiega questo ruolo eccezionale e universale delle immagini del banchetto?

Il mangiare e il bere sono una delle manifestazioni più importanti della vita del corpo grottesco. Le particolarità di questo corpo stanno nella sua apertura, nel suo carattere non definito, nella sua interazione col mondo. Ed è nell'atto del mangiare che esse si manifestano nel modo più tangibile e concreto: il corpo supera qui i propri limiti, inghiotte, assimila, dilania il mondo, lo assorbe tutto, si arricchisce e cresce alle sue spalle. L'incontro dell'uomo con il mondo che avviene nella grande bocca spalancata in atto di sgranocchiare, dilaniare e masticare, è uno dei soggetti più antichi e più importanti del pensiero e dell'imagerie umana. Qui l'uomo assapora il mondo, sente il gusto del mondo, lo introduce nel suo corpo e lo rende parte di se medesimo.

La coscienza dell'uomo, risvegliandosi, non poteva non concentrarsi su questo elemento, non poteva non ricavarne una serie di immagini essenziali, che definivano i rapporti fra l'uomo e il mondo.

L'incontro con il mondo nell'atto del mangiare era gioioso e trionfante. In esso l'uomo trionfava sul mondo, lo assorbiva invece che esserne assorbito; i confini fra l'uomo e il mondo scomparivano, qui, in modo positivo per l'uomo.

Il mangiare, nelle immagini del mondo antico, era legato strettamente al lavoro. Concludeva il lavoro e la lotta, era il loro coronamento e la loro vittoria. Il lavoro sfociava trionfalmente nel mangiare. L'incontro dell'uomo con il mondo nel lavoro, la sua lotta con esso, si placavano nel cibo, cioè con l'assimilazione di una parte di nutrimento conquistata al mondo. Come ultima tappa vittoriosa del lavoro, il mangiare sostituisce spesso, nel sistema delle immagini, tutto il processo lavorativo nel suo insieme. Nei sistemi ancora più antichi di immagini, in genere, non potevano esistere dei confini netti fra il mangiare e il lavoro poiché si trattava di due aspetti dello stesso fenomeno: la lotta dell'uomo con il mondo, che si concludeva con la vittoria dell'uomo. Bisogna anche sottolineare che il lavoro e il mangiare erano azioni collettive, a cui partecipava tutta la società. Il mangiare collettivo, come coronamento del processo di lavoro collettivo, non era un atto



biologico e animale, ma un avvenimento sociale. Se si isola il mangiare dal lavoro, di cui era il coronamento, e lo si considera come un fenomeno della vita privata, allora delle immagini dell'incontro dell'uomo con il mondo, della degustazione del mondo, della bocca spalancata, del legame essenziale del mangiare con la parola e la verità gioiosa, rimarrà solo una serie di metafore fredde e senza senso. Al contrario, nel sistema di immagini del popolo al lavoro, che continua a guadagnarsi la vita e il cibo nella lotta lavorativa, che continua a inghiottire soltanto quella parte del mondo conquistata e vinta, le immagini dei banchetti mantengono la loro importanza, la loro universalità, il loro legame essenziale con la vita, con la morte, con la lotta, con la vittoria, con il trionfo, con la rinascita. E' per questa ragione che tali immagini hanno continuato a vivere, nel loro significato universale, in tutti i campi dell'arte popolare. Hanno continuato a svilupparsi, a rinnovarsi, ad arricchirsi di nuovi significati, a stabilire nuovi legami con i fenomeni nuovi, sono cresciute e si sono rinnovate insieme al popolo, loro creatore.

Le immagini del banchetto, di conseguenza, non sono mai state delle sopravvivenze morte di epoche estinte, delle sopravvivenze ad esempio dei primi periodi della caccia, quando durante la caccia collettiva aveva luogo lo squartamento e la consumazione collettiva dell'animale catturato, come affermano alcuni etnologi e studiosi di folclore. Concezioni così semplicistiche della caccia primitiva conferiscono una grande evidenza e un'apparente chiarezza alle teorie sulla genesi delle immagini del banchetto legate allo squartamento e all'inghiottimento. Comunque anche le più antiche immagini conviviali che ci sono pervenute (come anche quelle del corpo grottesco, ad esempio), sono molto più complesse di queste concezioni primitive: sono profondamente coscienti, intenzionali, filosofiche, ricche di valenze e legami vivi con tutto il contesto circostante, e non sono affatto delle morte sopravvivenze di concezioni del mondo ormai dimenticate. La vita di tali immagini nei culti e nei riti dei sistemi religiosi ufficiali ha invece un carattere totalmente diverso. Qui in effetti, in forma sublimata, è stato fissato uno stadio più antico di sviluppo di tali immagini. Ma nel sistema della festa popolare esse si sono sviluppate e rinnovate nel

corso di millenni, e all'epoca di Rabelais, come pure nei secoli seguenti, hanno continuato ad avere una esistenza cosciente e artisticamente produttiva.

Nel realismo grottesco queste immagini hanno avuto una vita particolarmente ricca. E' qui che bisogna cercare le fonti principali delle immagini del banchetto in Rabelais. L'influenza del simposio antico ha avuto un'importanza secondaria.

Come abbiamo già detto, nell'atto del mangiare i confini fra il corpo e il mondo vengono superati in modo affatto positivo per il corpo: esso trionfa sul mondo, sui nemici, celebra la sua vittoria, cresce alle sue spalle. Questo elemento di trionfo vittorioso è obbligatoriamente inerente a tutte le immagini conviviali. Non ci può essere un mangiare triste. Tristezza e mangiare sono incompatibili (mentre il mangiare e la morte sono perfettamente compatibili). Il banchetto celebra sempre la vittoria, e questo è un tratto caratteristico della sua natura. Il trionfo del banchetto è universale: è il trionfo della vita sulla morte. In questo caso è l'equivalente del concepimento e della nascita. Il corpo vittorioso assorbe il mondo vinto e si rinnova.

Il banchetto, come trionfo vittorioso e rinnovamento, assolve così molto spesso, nell'arte popolare, le funzioni di conclusione. In questo senso è equivalente alle nozze (atto riproduttivo). Molto spesso i due finali si fondono nell'immagine del banchetto nuziale con cui si concludono le opere popolari. E questo perché il «banchetto», le «nozze» e il «banchetto nuziale» non costituiscono una conclusione astratta pura e semplice, ma una conclusione sempre gravida di un principio nuovo.

E' significativo che nell'arte popolare la morte non serva mai da conclusione. Se essa appare alla fine, ecco che è seguita subito da un convito funebre (cioè un banchetto, come per esempio quello alla fine dell'Iliade); il convito funebre è la vera conclusione. Tutto ciò è legato al carattere ambivalente di tutte le immagini dell'arte popolare: la fine deve essere gravida di un nuovo inizio, la morte di una nuova nascita.

La natura vittoriosa e trionfale di ogni banchetto fa sì che esso sia non soltanto la conclusione adeguata, ma al contempo la cornice più adatta a tutta una serie di avvenimenti essenziali. E' per questo che in Rabelais il banchetto serve quasi sempre o da conclusione o da cornice di un avvenimento

(le botte ai Mangiaprocessi, per esempio).

Ma un significato particolarmente importante riveste il banchetto come cornice essenziale della parola e dei discorsi saggi, della verità gioiosa. Fra la parola e il banchetto c'è un legame secolare. Questo legame è espresso nella forma più chiara e più classica nel simposio antico. Ma anche il realismo grottesco del Medioevo aveva una tradizione molto originale di simposi, cioè di conversazioni conviviali.

Sarebbe interessante ricercare la genesi del legame fra il mangiare e la parola sin dall'origine del linguaggio umano. Ma anche quando si arrivasse a stabilire in maniera sufficientemente attendibile la genesi «ultima», essa darebbe ben pochi elementi per la comprensione della vita e della interpretazione successive di tale legame.

Infatti, anche per gli stessi autori classici di simposi - Platone, Senofonte, Plutarco, Ateneo, Macrobio, Luciano, ecc. - il legame fra la parola e il banchetto non era affatto una morta sopravvivenza; al contrario, essi ne avevano una percezione vivissima. Tale legame era vivo e pieno di senso anche nel simposio grottesco e in Rabelais, suo erede e maestro (3).

Nel prologo al Gargantua Rabelais parla direttamente di questo legame. Ecco il brano:

Perché nella composizione di questo mio vero libro da signori, io non ho mai perso né impiegato un tempo maggiore né diverso di quello che era stabilito per la mia refezione corporale, come chi dicesse per bere e mangiare. Che è del resto proprio l'ora giusta per scrivere di queste alte materie e scienze profonde: come ben sapeva fare Omero, paragone di tutti i filologi, e Ennio, padre dei poeti latini, a quanto ben testimonia Orazio, se pure un tal disgraziato abbia preteso che i suoi carmi sapevano più di vino che non di olio.

Lo stesso sostiene un certo ballabiotto dei miei libri. Ma merda per lui! L'odore del vino, oh quanto è più attirante, esilarante ed orante, più celeste e più delizioso di quello dell'olio! E io per me, tanto mi farò gloria che di me si dica ch'io abbia speso più in vino che in olio, quanta se ne faceva Demostene quando di lui si diceva che andava spendendo molto più in olio che in vino. Per me non è che onore e vanto essere detto e stimato un buon «gottiere», e un ottimo

compagnone, e con tal nome sono il benvenuto in tutte le brave compagnie di Pantagruelisti.

(4)

All'inizio l'autore sminuisce intenzionalmente i suoi scritti: egli scrive soltanto durante l'ora di pranzo e a ciò dedica quindi molto meno tempo di quanto non dedichi al divertimento e all'ozio. E' per questo che l'espressione «alte materie e scienze profonde» può essere colta nel suo senso ironico. Ma ecco che in questo caso l'effetto riduttivo sparisce con il rimando a Omero ed Ennio che avevano l'abitudine di fare come lui.

La parola conviviale è parola divertente e libera. Il diritto del popolo in festa al riso e alla buffoneria in piena libertà e schiettezza si estendeva anche ad essa. Anche Rabelais mette sui suoi scritti il berretto protettivo del buffone. Ma nello stesso tempo la parola conviviale gli si addice pienamente per la sua stessa natura. Preferisce il vino all'olio, e questo è evidente: l'olio è infatti il simbolo «magro» della serietà devota.

Rabelais era perfettamente convinto di non poter esprimere la verità libera e franca se non nell'atmosfera del banchetto e soltanto nel tono delle conversazioni conviviali poiché, al di là di ogni considerazione di prudenza, soltanto quest'atmosfera e questo tono rispondevano all'essenza stessa della verità così come lui la concepiva: una verità interiormente libera, gioiosa e materialistica.

Dietro alla serietà dell'olio di tutti i generi alti e ufficiali, Rabelais percepiva il potere e la verità agonizzanti del passato: Picrocole, Anarco, Janotus, Batticoda, i Mangiaprocessi, i calunniatori e i delatori, gli aguzzini, gli agelasti di ogni sorta, i cannibali (che latravano invece di ridere), i misantropi, gli ipocriti, i bigotti, ecc. Per Rabelais la serietà era soltanto il tono della verità agonizzante e della forza condannata, il tono dell'uomo debole, terrorizzato da paure di ogni sorta. Il simposio grottesco, invece, le immagini dei banchetti carnevaleschi della festa popolare, e in parte anche le stesse «conversazioni conviviali» degli antichi, gli suscitavano il riso e gli suggerivano il tono, il vocabolario, l'intero sistema di immagini che esprimevano la sua nuova comprensione della verità. Il banchetto e le immagini del banchetto erano

l'ambiente più favorevole per una verità del tutto impavida e gioiosa. Il pane e il vino (il mondo sconfitto dal lavoro e dalla lotta) scacciano ogni paura e liberano la parola. L'incontro gioioso e trionfante con il mondo nell'atto del mangiare e del bere dell'uomo vincitore, che inghiotte il mondo e non è inghiottito, è in profonda armonia con l'essenza stessa della concezione rabelaisiana del mondo. Questa vittoria sul mondo nell'atto del mangiare era concreta, cosciente, materiale e corporea; era percepibile il gusto stesso del mondo vinto. Il mondo nutre e nutrirà l'umanità. E' questo il motivo per cui quest'immagine della vittoria sul mondo è priva del benché minimo misticismo, e non reca traccia di sublimazione idealistico-astratta.

E' un'immagine che materializza la verità, non le permette di distaccarsi dalla terra, ma nello stesso tempo le permette di conservare la sua natura universale e cosmica. I temi e le immagini della «conversazione conviviale» sono sempre «alte materie» e «scienze profonde», ma, in un modo o nell'altro, queste vengono detronizzate e rinnovate sul piano materiale e corporeo: le «conversazioni conviviali» sono dispensate dal rispettare le distanze gerarchiche fra le cose e i valori, e mescolano liberamente il sacro e il profano, l'alto e il basso, lo spirituale e il materiale; per loro non esistono *mésalliances*.

Notiamo che Rabelais ha posto in contraddizione il vino e l'olio. L'olio, come abbiamo già detto, è il simbolo della bigotta serietà ufficiale, «della devozione e paura di Dio». Il vino libera dalla paura e dalla pietà. «La verità nel vino» è una verità libera e impavida.

Bisogna notare ancora un altro elemento essenziale: il legame particolare che intercorre fra il linguaggio del banchetto, il futuro e la glorificazione-derisione. E' un elemento che vive ancora nei discorsi e nei brindisi durante i banchetti. Durante il banchetto è come se la parola appartenesse al tempo, che dà la morte e la vita con un solo gesto; per questo motivo la parola è a doppio senso e ambivalente. Persino in una forma di simposio più rigida e statica, in Platone e Senofonte, la lode conserva la sua ambivalenza, ha in sé anche l'ingiuria (sebbene edulcorata): celebrando Socrate si può parlare del suo aspetto deforme, ma lo stesso Socrate può celebrare se stesso (in Senofonte) come

ruffiano. La vecchiaia e la giovinezza, la bellezza e la deformità, la morte e la nascita si fondono spesso in un'immagine bifronte. Ma durante la festa la voce parla soprattutto del futuro. L'elemento del trionfo del banchetto prende inevitabilmente la forma di anticipazione di un futuro migliore. Ciò conferisce al linguaggio del banchetto un carattere del tutto particolare, libero dalle catene del passato e del presente. Nel *Corpus Hippocraticum* c'è un trattato, *De flatibus* (che Rabelais conosceva bene), in cui è data la seguente definizione dell'ubriachezza:

E lo stesso anche per l'ubriachezza: in seguito ad un improvviso aumento della pressione sanguigna gli aromi cambiano insieme a tutti i pensieri che in essi si trovano, e le persone, dimenticando i guai presenti, cominciano a sperare in un futuro migliore.

(5)

Ma questo carattere utopico del linguaggio del banchetto, che vive ancora oggi nei discorsi e nei brindisi, non è staccato dalla terra: il trionfo futuro dell'umanità è rappresentato con le immagini materiali e corporee dell'abbondanza e del rinnovamento dell'uomo.

Il significato e le funzioni delle immagini di banchetti nell'opera di Rabelais diventano ancora più chiare se viste alla luce della tradizione del simposio grottesco. Osserviamo le manifestazioni principali di questa tradizione.

La celebre *Coena Cypriani* inaugura la tradizione grottesca. Comunque, la storia della creazione di quest'opera singolare rimane ancora problematica. Essa non ha sicuramente alcun rapporto con San Cipriano, vescovo di Cartagine (morto nel 258), nella cui opera veniva di solito inclusa. Non sembra possibile stabilire con esattezza quando venne scritta, ma la si fa risalire all'incirca a un periodo fra il V e l'VIII secolo. E non è chiaro nemmeno lo scopo immediato e cosciente che si prefiggeva l'autore della *Coena*. Alcuni studiosi (H. Brewer, per esempio), affermano che gli scopi dell'autore erano puramente didattici, persino soltanto mnemonici: fissare nella memoria

dei suoi allievi i nomi e gli avvenimenti delle

Sacre Scritture; altri (Lapotre) vi ravvisavano una parodia del Simposio in onore della dea Cerere, ad opera di Giuliano l'Apostata; altri, infine (P. Lehmann e altri), la considerano come un'appendice parodica all'omelia di Zeno, vescovo di Verona. Di questa omelia è necessario dire qualcosa di più.

Il vescovo di Verona, Zeno, aveva composto un'omelia del tutto originale. Il suo scopo era, apparentemente, quello di nobilitare un po' i banchetti tumultuosi e non del tutto cristiani ai quali si lasciavano andare i parrocchiani durante la Pasqua. A tal fine Zeno scelse nella Bibbia e nel Vangelo tutti i brani che trattavano del mangiare e del bere di personaggi della storia sacra; in altre parole, fece una raccolta di tutte le immagini dei banchetti nelle Sacre Scritture. Ne scaturì un rinnovamento del tutto particolare del sacro sul piano materiale e corporeo. L'omelia contiene gli elementi del risus paschalis, cioè del riso e degli scherzi liberi che, secondo la tradizione antica, erano permessi nei sermoni religiosi durante le feste pasquali.

La Coena Cypriani per il suo contenuto ricorda effettivamente l'omelia di Zeno, ma la supera di molto. L'autore fa una cernita prodigiosa non soltanto di tutte le immagini di banchetti, ma, più in generale, delle immagini delle feste sparse nella Bibbia e nel Vangelo. E le riunisce in uno splendido quadro del banchetto, pieno di vita e movimento, con una eccezionale libertà carnevalesca, o meglio, saturnalesca (quasi tutti gli studiosi sono d'accordo su questo legame fra la Coena e i saturnali). Alla base dell'opera c'è la parabola evangelica del re che festeggia le nozze della figlia (Matteo XXII 1, 14). Da Adamo ed Eva a Cristo, tutti i personaggi del Vecchio e del Nuovo Testamento sono commensali a un banchetto grandioso, dove ciascuno occupa un posto conforme a quanto si legge nelle Sacre Scritture, utilizzate qui nel modo più bizzarro: Adamo siede in mezzo, Eva su una foglia di fico, Caino su un aratro, Abele su una brocca di latte, Noè sulla sua arca, Assalonne su dei rami, Giuda su uno scrigno, ecc. I cibi e le bevande servite ai partecipanti al banchetto sono scelti in funzione dello stesso principio: a Cristo, per esempio, è servito vino di uva passa che si chiama passus, dal momento che Cristo ha sofferto la

passione. Tutte le altre fasi del banchetto si ispirano allo stesso principio grottesco. Dopo il pranzo (cioè dopo la prima parte del banchetto antico), Pilato porta l'acqua per lavarsi le mani, Marta serve a tavola, Davide suona l'arpa, Erodiade danza, Giuda distribuisce baci a tutti, Noè è completamente ubriaco, il gallo impedisce a Pietro di addormentarsi, ecc.

Il giorno dopo il banchetto, tutti portano dei regali al padrone di casa: Abramo un montone, Mosè due tavole delle leggi, Cristo un agnello, ecc. In seguito è introdotto il motivo del furto: si scopre che durante il banchetto sono state rubate molte cose; si comincia la ricerca degli oggetti spariti, e tutti gli invitati vengono trattati come dei ladri; ma alla fine, in espiazione di tutte le colpe, viene uccisa solamente Agar, che viene poi seppellita trionfalmente. Questi gli elementi principali della struttura e del contenuto della *Coena Cypriani*, che ha inaugurato la tradizione letteraria conviviale nel Medioevo.

La *Coena* è un gioco completamente libero con tutti i personaggi, le cose, i motivi e i simboli della Bibbia e del Vangelo. Il suo autore non indietreggia di fronte a nulla. Le sofferenze di Cristo, per una somiglianza puramente verbale, obbligano tale personaggio a bere del vino d'uva passa; tutti i personaggi sacri appaiono come dei ladri, ecc.

La bizzarria dei commensali e le insolite associazioni di immagini sacre sono straordinarie; solo Rabelais può competere con simili *mésalliances*. Tutte le Sacre Scritture si mettono a girare in un girotondo buffonesco. La passione del Signore, l'arca di Noè, la foglia di fico di Eva, i baci di Giuda, ecc., si trasformano in dettagli gioiosi di un banchetto saturnalesco. E il diritto a questa libertà straordinaria è dato all'autore dalle immagini del banchetto, scelte da lui stesso come punto di partenza. Una volta scelte, tali immagini creano l'atmosfera per un gioco completamente libero. Il carattere materiale e corporeo delle immagini del banchetto permette di coinvolgere nel gioco quasi tutte le Sacre Scritture, e permette di sconsacrarle e rinnovarle nello stesso tempo (in effetti, sotto questa forma rinnovata, i personaggi della Bibbia sono indimenticabili). Il banchetto aveva la potenza di liberare la parola dalle catene della pietà e della paura divina. Tutto diventava accessibile al gioco e alla gioia.



Sottolineiamo un'altra particolarità della Coena: nel banchetto si ritrovano i personaggi dei più diversi periodi della storia sacra; è come se si passasse in rassegna tutta la storia nelle persone dei suoi rappresentanti seduti attorno alla tavola imbandita. Il banchetto assume allora un carattere universale e maestoso. Mettiamo in evidenza anche il tema del furto, della vittima espiatoria parodica (Agar) e dei funerali parodici: tutto ciò si interseca strettamente con le immagini del banchetto, e nei secoli seguenti torna ripetutamente nella tradizione del simposio grottesco.

La Coena Cypriani sin dal IX secolo (secolo in cui venne riscoperta) godette di un successo e di una diffusione enormi sia nella sua versione originale sia nei diversi adattamenti. Di adattamenti ne conosciamo tre: quello del celebre abate di Fulda Rabano Mauro (855), quello del diacono Giovanni (877) e infine quello di Asselin di Reims (inizio dell'XI secolo).

Rabano Mauro era un ecclesiastico molto rigido e ortodosso: ma nonostante ciò non trovava nulla di profanante nella Coena; ne fece un adattamento abbreviato e lo dedicò a Lotario II. Nella dedica egli ritiene che la Coena possa servire al re da lettura «divertente» (ad jocunditatem). Il diacono romano Giovanni fa una trasposizione del testo in versi (l'originale era in prosa) e vi aggiunge un prologo e un epilogo. Dal prologo appare evidente che quest'opera era destinata ad essere rappresentata durante le feste scolastiche e durante il tempo libero nel periodo di Pasqua, e dall'epilogo risulta che la Coena aveva avuto un grande successo in occasione di un banchetto di re Carlo il Calvo. Questi avvenimenti sono molto significativi: testimoniano quanto nel IX secolo fossero sacri i diritti e le libertà del tempo libero e del banchetto. Il banchetto della festa legittimava, secondo Rabano Mauro (e altri suoi contemporanei), il gioco con gli oggetti sacri, che, in altre circostanze, avrebbe costituito una terribile profanazione.

I manoscritti della Coena sono numerosi anche nei secoli posteriori, e ciò testimonia l'enorme influenza avuta da questo simposio medievale. E' da notare poi che l'universalità storica della Coena e altre sue particolarità si ritrovano anche nelle maggiori opere del XVI secolo che trattano del banchetto, come per esempio *Le moyen de réussir dans la vie*, e *Le songe de Pantagruel* (6) scritto sotto l'influenza di Rabelais e che a

sua volta ha determinato l'insieme dei motivi del terzo libro dell'opera rabelaisiana.

Un'altra opera che appartiene alla tradizione medievale dei banchetti, sulla quale ci soffermeremo ora, risale al X secolo. Nel Manoscritto delle canzoni di Cambridge c'è un componimento in versi che racconta la storia di un imbroglione che si presenta davanti all'arcivescovo di Mayence, Heringer, e gli giura di essere stato all'inferno e in cielo (7). Nel suo racconto, Cristo banchetta in cielo, l'apostolo Pietro gli fa da cuoco e Giovanni Battista da coppiere. L'imbroglione dice di essere riuscito a rubare un pezzetto di polmone e a mangiarlo. L'arcivescovo Heringer gli infligge un castigo per aver commesso questo furto. Questa breve opera è molto significativa per la tradizione medievale del banchetto: è una parodia dell'ultima cena; l'immagine del banchetto permette di trasporla sul piano materiale e corporeo e di introdurre dei dettagli culinari autentici, di trasformare San Pietro in cuoco, ecc.

Nell'XI e XII secolo, la tradizione medievale si allarga grazie all'apparizione in essa dell'elemento satirico. Molto caratteristico al riguardo è Il trattato di Garcia di Toledo (XI secolo), in cui è descritto un banchetto ininterrotto della curia romana: papi e cardinali. Il papa stesso beve da un grande calice d'oro; torturato da una sete inestinguibile egli beve alla salute di tutto e di tutti: alla salute dell'anima, per i malati, per un buon raccolto, per la pace, per i viaggiatori in mare e in terra, ecc., (vi si ritrovano elementi di una parodia dell'ekteneia). Anche i cardinali non si tirano indietro. La descrizione di questo banchetto permanente, dove si dà libero sfogo alla sete e alla cupidigia del papa e dei cardinali, è piena di molte altre esagerazioni e di lunghe enumerazioni di carattere elogiativo-ingiurioso (cioè ambivalente). Come modello di satira grottesca quest'opera viene solitamente paragonata al romanzo di Rabelais. L'appetito smisurato del papa acquista qui una dimensione cosmica.

Il trattato di Garcia è una satira aperta, diretta soprattutto contro la venalità, la cupidigia e la corruzione della curia romana. Le immagini del banchetto, gonfiate fino a raggiungere delle proporzioni cosmiche, sembrano avere qui un valore puramente negativo: è «l'esagerazione di ciò che non

deve essere». Il problema in realtà è molto più complesso. Le immagini del banchetto, come tutte le immagini della festa popolare, sono ambivalenti. Qui esse sono effettivamente messe al servizio di una tendenza strettamente satirica, e di conseguenza negativa; ma, malgrado ciò, conservano la loro natura positiva. E' da quest'ultima che scaturiscono le esagerazioni, sebbene esse siano adoperate con fini satirici. La negazione non entra nella materia stessa delle immagini, cioè nel vino, nel cibo, nell'abbondanza. Questa materia rimane positiva. Non si ritrova, nel Trattato di Garcia, una tendenza ascetica seria e coerente. Là dove essa esiste (come nella satira protestante della seconda metà del XVI secolo, per esempio), le immagini materiali e corporee appassiscono inevitabilmente, si rinsecchiscono, si fanno avare e le esagerazioni diventano astratte. Ma nel Trattato ciò non succede. Dirette a fini satirici, le immagini continuano a vivere la loro vita conviviale. Non si esauriscono nella tendenza che servono.

E questo non pregiudica in nulla il successo della satira: l'autore denuncia la curia in modo assai efficace e nello stesso tempo è dominato dalla forza positiva delle proprie immagini conviviali che creano un'atmosfera di libertà, permettendogli di travestire parodicamente i testi liturgici ed evangelici.

Il fenomeno di sdoppiamento dell'immagine tradizionale (e più spesso, di quella della festa popolare) è molto diffuso in tutta la letteratura mondiale. La sua formula generale è la seguente: l'immagine che si è formata e sviluppata all'interno della concezione grottesca del corpo, cioè del corpo collettivo, viene adattata alla vita corporea privata dell'individuo appartenente a una classe sociale. Nel folclore banchettano il popolo e i suoi rappresentanti-sostituti (bogatyri e giganti): qui invece banchettano i papi e i cardinali. Banchettano come se fossero dei bogatyri, mentre non lo sono affatto. E non lo fanno a nome del popolo ma alle sue spalle e a suo danno. Là dove l'immagine è ripresa più o meno direttamente dal folclore, ma applicata alla vita di classi sociali

distinte da quella popolare, ecco che fatalmente viene fuori questa specifica contraddizione interna dell'immagine e la sua particolare intensità. La nostra formula razionalizza e schematizza inevitabilmente un fenomeno come questo che in realtà è molto più complesso, ricco di sfumature, di conflitti fra

tendenze contraddittorie; gli estremi non si ricongiungono così come non possono ricongiungersi in una vita in continua evoluzione. Il pane rubato al popolo non cessa di essere pane, il vino è sempre delizioso anche quando lo beve un papa. Il vino e il pane hanno una propria logica, una propria verità, un'invincibile aspirazione alla sovrabbondanza; in essi c'è una sfumatura indistruttibile di gioia e di esultanza trionfanti.

La tendenza all'abbondanza, racchiusa nell'immagine del banchetto popolare, si scontra e si lega contraddittoriamente con l'avidità e la cupidigia individuali e di classe. Sia qui che là ritroviamo il «molto» e il «più», ma la concezione del mondo ad essi sottesa e il giudizio di valore sono profondamente diversi. Le immagini del banchetto nella letteratura di classe sono complesse e contraddittorie; la loro anima collettiva e opulenta, ereditata dal folclore, non si assuefa al corpo individuale, limitato e avido.

Anche le immagini del ventre grasso, della bocca spalancata, del fallo enorme, e l'immagine popolare positiva dell'«uomo sazio», legate alle immagini del banchetto, rivelano un carattere complesso e contraddittorio. Il ventre grasso dei demoni della fecondità e dei bogatyri-ghiottoni (come il Gargantua della leggenda popolare) si trasforma nel grasso ventre dell'abate-simoniaco insaziabile. Fra questi due limiti estremi l'immagine vive una vita sdoppiata, complessa e contraddittoria.

Nel XVII secolo, uno dei rappresentanti della comicità popolare fu Gros-Guillaume (uno dei tre Turlupin). Egli era straordinariamente grasso: «doveva fare molti passi per poter toccare il proprio ombelico». Portava una cintura sotto il petto e una sotto il ventre, e grazie a ciò il suo corpo prendeva la forma di una botte di vino; il suo viso era abbondantemente impolverato di farina, che volava da tutte le parti quando gesticolava e si muoveva. La sua figura era l'incarnazione corporea del pane e del vino. Questa profusione ambulante di beni terreni godeva di uno strepitoso successo fra il popolo. Gros-Guillaume è la personificazione dell'utopia gioiosa e universale del banchetto, del «secolo di Saturno» ritornato sulla terra. La santità e la purezza di questo ventre generoso non destano alcun dubbio. Ed ecco la grossa pancia di Mr Pickwick: nella sua figura c'è senz'altro molto di Gros-

Guillaume (e più precisamente dei suoi parenti inglesi, i clown popolari); il popolo inglese applaude e applaudirà sempre: ma questa pancia è molto più contraddittoria e complessa della botte di vino di Gros-Guillaume.

Lo sdoppiamento e la contraddizione interna delle immagini del banchetto popolare si incontrano nei generi e nelle varianti più diverse, nella letteratura mondiale. Il trattato di Garcia, del quale abbiamo parlato, costituisce una di queste varianti.

Accenniamo ora a qualche altro fenomeno analogo di satira medievale del banchetto. Nei Poemi latini attribuiti a Walter Mapes (8) troviamo l'opera *Magister Golias de quodam abbate*, in cui è descritta la giornata di un abate, piena di avvenimenti che si riferiscono esclusivamente alla vita materiale e corporea e soprattutto al mangiare e al bere fuor di misura. La rappresentazione di tutti questi fatti della vita corporea (poiché l'abate non ne conosce altre) ha un carattere chiaramente grottesco: tutto è spinto all'estremo; l'autore fa un elenco interminabile delle varie pietanze che ingoia l'abate. Sin dall'inizio si parla dei vari mezzi che egli usa per svuotarsi (con ciò comincia la sua giornata). Le immagini materiali e corporee hanno anche qui una vita doppia e complessa. Vi si sente palpitare ancora il polso dell'immenso corpo collettivo nel cui seno esse sono nate (9). Ma questo polso gigantesco batte debolmente ed è irregolare poiché queste immagini si sono distaccate da ciò che aveva giustificato la loro crescita e la loro smisuratezza, da ciò che le legava all'abbondanza popolare. Il trionfo di «un certo abate» a tavola è un trionfo rubato perché non determina niente. L'immagine positiva del «gran festino» e l'immagine negativa della golosità parassitaria si sono fuse qui in un tutto unico ambiguo e interiormente contraddittorio.

Un'altra opera della stessa raccolta è strutturata in modo analogo, *L'apocalisse di Golia*. Ma in questo caso l'accento è messo sul fatto che l'abate, bevendo tutto il vino buono, lascia ai suoi monaci quello cattivo. Sentiamo qui le proteste di fra' Giovanni che accusa il suo abate di amare troppo il buon vino, ma che si rifiuta e ha paura di organizzare la lotta per difendere la vigna del convento.

Nella letteratura ricreativa latina del XII e del XIII secolo le

immagini conviviali, legate a quelle della virilità, sono incentrate di solito sulla figura di un monaco ubriacone, goloso e lascivo. E' un'immagine molto complessa e ambigua. Da una parte abbiamo infatti il monaco che, troppo dedito alla vita materiale e corporea, è in forte contraddizione con gli ideali ascetici che, in quanto monaco, serve. Dall'altra c'è la sua ghiottoneria smisurata, che è il parassitismo del mangiaminestra ozioso; ma, nello stesso tempo, agli occhi degli autori di queste opere egli appare come il portatore del principio positivo del «grasso»: mangiare, bere, virilità, gioia. Gli autori riuniscono simultaneamente nella sua immagine i tre elementi: non è possibile precisare dove finiscano le lodi e cominci il biasimo. Gli autori non sono affatto pervasi dall'ideale ascetico, e l'accento cade quasi sempre sull'elemento «grasso». Sentiamo la voce del chierico democratico che cerca di esaltare i valori materiali e corporei, rimanendo però nei limiti della concezione del mondo propria del sistema ecclesiastico. Ben inteso, opere simili erano legate al tempo libero, all'allegria della festa, ai giorni grassi, e alle libertà permesse in questi giorni.

Soffermiamoci su un'altra storia dello stesso tipo, che godeva di grande popolarità. Il contenuto è molto semplice: un monaco ha l'abitudine di trascorrere le notti con una donna sposata, ma un giorno viene scoperto dal marito di lei ed evirato. La simpatia degli autori è diretta al monaco più che al marito. Per caratterizzare (ironicamente) la castità della dama, viene riportato un elenco dei suoi amanti che sembra però un po' troppo esagerato. La storia non è altro che «la tragica farsa della perdita del fallo del monaco». La sua popolarità è confermata dalla maggior parte dei manoscritti che ci sono pervenuti e che risalgono al XIII secolo. In molti manoscritti è riportata sotto forma di «omelia gioiosa», mentre nel XV secolo prende persino la forma di una «passione». Nel Codex parisinus essa s'intitola *Passio cuiusdem monachi*. Presentata qui come una lettura evangelica, comincia con le seguenti parole: «A quel tempo... » Ed è in sostanza una vera e propria «passione carnevalesca».

Uno dei temi più diffusi nella letteratura latina ricreativa del XII e XIII secolo era quello della superiorità del chierico sul cavaliere in campo amoroso. In un'opera che risale al XII

secolo, Il concilio d'amore a Remiremont, è rappresentato un concilio di donne. Nei discorsi delle partecipanti al concilio viene vantata la superiorità in campo amoroso dei chierici sui cavalieri. Moltissime opere del XIII secolo hanno una tematica analoga, e mettono in scena consigli e sinodi ecclesiastici che si riuniscono per difendere il diritto dei chierici ad avere mogli e concubine. E tale diritto viene sostenuto con riferimenti parodici al Vangelo e agli altri testi sacri (10).

In tutte queste opere la figura del chierico o del monaco diventa il portavoce contraddittorio della virilità e dell'abbondanza materiale e corporea. Si preparano qui le immagini di fra' Giovanni e di Panurge. Ma, dopo questa breve digressione, torniamo alle immagini del banchetto.

In quella stessa epoca, la tradizione medievale del banchetto si sviluppa su altre due linee: le messe parodiche degli ubriachi e la lirica in latino dei clerici vagantes. Questi fenomeni sono molto conosciuti e non hanno bisogno di un'analisi dettagliata. Accanto alle messe parodiche degli ubriachi (*missa de potatoribus* o *potatorum missa*) c'erano anche delle messe dei giocatori (*officium lusorum*); a volte i due elementi, vino e gioco, erano riuniti in un'unica messa. Il più delle volte le messe si attenevano strettamente ai testi delle vere messe religiose. Le immagini del vino e dell'ubriachezza sono in questo caso prive di qualsiasi ambivalenza. Per il loro carattere queste opere si avvicinano piuttosto alle parodie superficiali e formali dell'età moderna. Nella poesia dei clerici vagantes le immagini del vino, del mangiare, dell'amore e del gioco, rivelano il loro legame con le forme della festa popolare. In essa si sente anche l'influenza dell'antica tradizione dei canti conviviali. Ma, in generale, le immagini del banchetto in questo tipo di poesia inaugurano una nuova linea di sviluppo lirico-individuale.

Ecco come si presenta la tradizione conviviale nella letteratura latina medievale a carattere ricreativo e legata alla festa. La sua influenza su Rabelais è, naturalmente, indubbia. Le opere di questa tradizione hanno anche un enorme valore esplicativo in quanto fenomeni affini e paralleli.

Ma quali sono le funzioni delle immagini del banchetto nella tradizione medievale che abbiamo definito?

Dovunque in essa, dalla Coena Cypriani alle omelie di

Zeno, alle satire e parodie più recenti del XV e XVI secolo, le immagini del banchetto liberano la parola, conferiscono a tutta l'opera un tono libero e impavido. Nel simposio medievale, diversamente da quello antico, nella maggior parte dei casi non troviamo discorsi né dispute filosofiche. Ma tutta l'opera nell'insieme, tutta la sua massa verbale è pervasa dallo spirito del banchetto. Il contenuto essenziale del simposio medievale è il libero gioco con le cose sacre. Ma ciò non è nichilismo, né piacere primitivo che deriva dall'abbassamento di ciò che è alto. Non potremmo comprendere lo spirito del simposio grottesco senza tener conto dell'elemento profondamente positivo della solennità trionfante, inerente a tutte le immagini conviviali di origine folclorica. La coscienza della sua forza puramente umana, materiale e corporea, pervade il simposio grottesco. L'uomo non ha paura del mondo, l'ha vinto e se lo gusta. Nell'atmosfera di questa degustazione vittoriosa il mondo acquista un nuovo aspetto, quello del raccolto abbondante, della prole numerosa. Tutti i terrori mistici si dissolvono (i fantasmi del banchetto sono solo gli usurpatori, i rappresentanti del vecchio mondo agonizzante). La parola del banchetto è nello stesso tempo universale e materialistica. E' per questo motivo che il simposio grottesco traveste parodicamente e abbassa ogni vittoria sul mondo che sia puramente ideale, mistica e ascetica (come la vittoria dello spirito astratto).

Nel simposio grottesco medievale troviamo quasi sempre elementi di travestimento parodico dell'ultima cena, anche quando il simposio è subordinato al massimo a una tendenza strettamente satirica.

L'intrusione, nella lingua dei chierici e degli studenti, di un'enorme quantità di travestimenti parodici verbali, «colloquiali», dei testi sacri, legati al mangiare e al bere, testimonia la grande capacità che avevano le immagini del mangiare e del bere di liberare la parola. Tali travestimenti colloquiali della parola sacra erano presenti in ogni banchetto. Testi sacri, parole liturgiche, frammenti di preghiere, rovesciati ed abbassati, accompagnavano letteralmente ogni brindisi, ogni boccone. Nel romanzo di Rabelais prova evidente di ciò sono i discorsi di fra' Giovanni e, in particolare, «i discorsi dei bevitori». Abbiamo già citato la testimonianza di Henri



Estienne a questo proposito. Tutti questi travestimenti conviviali (che sopravvivono anche adesso) sono eredità del Medioevo, sono frammenti del simposio grottesco.

Alcuni contemporanei di Rabelais (Calvino, Charles de Sainte-Marthe, Vulteius ecc.) mettono in correlazione diretta le tendenze atee e materialistiche e lo stato d'animo di quel periodo con l'atmosfera conviviale, e definiscono queste tendenze come una sorta di «libertinaggio da tavola».

Nel Medioevo e nell'epoca di Rabelais il «libertinaggio da tavola» aveva un carattere democratico. La sua variante inglese - il libertinaggio conviviale del circolo di Nashe e di Robert Greene -era circa dello stesso tipo. In Francia gli erano molto vicini i poeti libertini: Saint-Amant, Théophile de Viau, D'Assoucy. In seguito questa tradizione si colora di ateismo aristocratico e di materialismo, di cui l'espressione più chiara furono, nella Francia del XVII secolo, le orge conviviali del circolo di Venderne.

Non bisogna comunque sottovalutare, né nella storia della letteratura, né in quella del pensiero materialistico, il ruolo liberatorio da ogni paura e senso di devozione che viene ad avere la parola del banchetto.

Abbiamo seguito soltanto il filone latino del simposio medievale.

Ma le immagini conviviali hanno avuto grande importanza anche nella letteratura medievale in lingua volgare e nella tradizione popolare orale. Molto importante è il loro significato in tutte le leggende sui giganti (per esempio, nella tradizione orale delle leggende su Gargantua e nell'opera popolare che è servita da fonte a Rabelais). Esisteva anche un ciclo molto popolare di leggende legate al paese utopico della ghiottoneria e dell'ozio (ad esempio il fabliau Pays de cocagne) (11). In numerosi documenti della letteratura medievale troviamo tracce di siffatte leggende. Nel romanzo Aucassin et Nicolette, ad esempio, è descritto il paese di «Torlore», che è un vero e proprio «mondo alla rovescia». Il re partorisce e la regina va in guerra. E questa guerra ha un carattere puramente carnevalesco: si combatte a colpi di formaggio, di mele cotte e funghi (il re che partorisce e la guerra con i prodotti alimentari sono immagini tipiche della festa popolare). Nel romanzo Guillon de Bordeaux è descritto un paese dove il pane cresce in

abbondanza e non appartiene a nessuno. In un'altra opera intitolata *Voyage et navigation de Panurge, disciple de Pantagruel, en des isles incogneues et merveilleuses* (12) (1537), è descritto un paese utopico dove le montagne sono di burro e farina, i fiumi di latte, piccole paste calde nascono come i funghi, direttamente dalla terra, ecc.

Anche in Rabelais, negli episodi del soggiorno di Alcofribas nella bocca di Pantagruel (il motivo della salvezza a pagamento) e in quello della guerra delle Salsicce (13), ritroviamo un'influenza di questo ciclo di leggende.

Le immagini del banchetto hanno un ruolo dominante anche nell'elaborazione di un tema estremamente diffuso nel Medioevo, quello della disputa del grasso e del magro, argomento questo che è stato trattato molto spesso e nei modi più diversi (14). Rabelais l'ha sviluppato a sua volta nelle sue enumerazioni di pietanze magre e grasse che i Gastrolatri offrono al loro dio e nell'episodio della guerra delle Salsicce. Come fonte Rabelais si è servito di un poema della fine del XIII secolo, *Battaglia di Digiuno e Mangiacarne* (alla fine del XV secolo questo poema era già stato utilizzato da Molinet nei suoi *Débats entre Chair et Poisson*). Nel poema del XIII secolo è descritta la lotta fra due grandi sovrani: uno incarna l'astinenza, l'altro i cibi grassi. L'esercito di «Mangiacarne» è composto da salsicce, salami, ecc., e alla battaglia prendono parte formaggi grassi, burro, panna, ecc.

Sottolineiamo infine il grande significato che le immagini di banchetti hanno avuto nelle soties, nelle farse e in tutte le forme di comicità popolare di piazza. Si sa che i personaggi comici nazionali hanno forgiato persino i loro nomi sui piatti del paese di appartenenza (Hans Wurst, Pickelhering, ecc.).

Nel XVI secolo alla corte di Carlo IX venne rappresentata una farsa intitolata *Les morts vivants*. Eccone la trama: un avvocato si ammala di turbe psichiche e si immagina di essere morto; smette di mangiare e di bere e giace immobile a letto. Per guarirlo, un suo parente finge di essere morto e ordina di essere sistemato su una tavola, come un cadavere, nella camera dell'avvocato malato. Tutti piangono attorno al congiunto morto e lui stesso, ad un certo punto, coricato sulla tavola, si lascia andare a delle smorfie così comiche che tutti scoppiano a ridere e con loro anche il morto. L'avvocato

esprime il suo stupore ma riescono a convincerlo che i morti devono ridere; allora egli si obbliga a ridere: è il primo passo verso la guarigione. In seguito il parente morto che giace sulla tavola si mette a mangiare e a bere. Riescono a convincere anche l'avvocato che i morti mangiano e bevono; anche lui, a sua volta, comincia a mangiare e bere e guarisce definitivamente. Così, il riso, il mangiare e il bere sconfiggono la morte. E' un motivo questo che richiama la novella di Petronio, *La casta matrona di Efeso* (dal *Satyricon*) (15).

Nella letteratura medievale scritta e orale, in lingua volgare, le immagini del banchetto sono così intimamente legate all'immagine del corpo grottesco che molte opere non potranno essere analizzate che nel capitolo seguente, dedicato alla concezione grottesca del corpo.

Qualche parola adesso sulla tradizione italiana del banchetto. Nei poemi di Pulci, Berni e Ariosto, le immagini del banchetto hanno un ruolo di fondamentale importanza, soprattutto nei primi due. Questo ruolo è ancora più significativo in Folengo, sia nelle sue opere in italiano che in quelle in lingua maccheronica. Le immagini del banchetto e le molteplici metafore e paragoni «commestibili» nella sua opera hanno il carattere di idea fissa. Nella poesia maccheronica l'Olimpo è descritto come un paese grasso con montagne di formaggio, mari di latte in cui nuotano gnocchi e patés; le Muse sono le cuoche. Folengo in centottanta versi fa una descrizione molto dettagliata della cucina degli dei; il nettare è un brodo grasso di maiale con aromi, ecc. E' evidente la funzione detronizzante e rigenerante di simili immagini; ma è evidente anche il loro indebolimento e il loro carattere riduttivo: predomina infatti la parodia strettamente letteraria; la gioia trionfale del banchetto ha degenerato, non ha più alcuna universalità autentica e l'elemento utopico-popolare è quasi assente. Non si può certo negare una notevole influenza di Folengo su Rabelais, ma riguarda soltanto alcuni elementi superficiali e non la si può affatto considerare sostanziale.

Ecco dunque come si presenta nel Medioevo e nel Rinascimento la tradizione delle immagini del banchetto della quale Rabelais è stato erede e maestro. Nella sua opera ritroviamo l'elemento positivo vittorioso, trionfante e liberatore di tutte queste immagini. La tendenza all'universalità

e all'abbondanza si rivela qui in tutta la sua forza.

Ma Rabelais conosce bene anche i monaci parassiti e golosi; ed è questo aspetto delle immagini del banchetto che egli rivela, ad esempio, nel quarto libro, nel capitolo Perché i monaci stanno volentieri in cucina (16). Descrivendo i passatempi di Gargantua nel periodo della sua educazione scolastica, Rabelais mette in luce in modo satirico anche la ghiottoneria del suo eroe (i passatempi del giovane Gargantua ricordano moltissimo la giornata di «un certo abate»). Ma quest'aspetto strettamente satirico ha nell'opera di Rabelais un significato estremamente limitato e secondario.

Un carattere più complesso ha invece l'esaltazione di Gaster, che, come i precedenti capitoli sui Gastrolatri e sui loro smodati sacrifici culinari, è segnato dal conflitto fra tendenze contrapposte. L'abbondanza del banchetto si lega in questo caso alla pura e semplice ghiottoneria dei Gastrolatri che riveriscono il ventre del loro dio, mentre lo stesso Gaster rinviava tali mattagotti alla sua seggetta, che andassero a vedere, considerare, filosofare e contemplare qual divinità trovavano nella sua materia fecale. (17)

Ma sullo sfondo di queste immagini negative di pura e semplice gastronomia (la negazione si estende a volte ai vini e ai cibi che vengono serviti ai Gastrolatri), si erge l'immagine potente di Gaster, inventore e creatore di tutta la cultura tecnica umana.

Negli studi su Rabelais ritroviamo l'opinione secondo la quale nella celebrazione di Gaster c'è un embrione di materialismo storico. Questo è e non è esatto. Non si può trattare di embrione di materialismo storico nel senso stretto del termine, dato il periodo storico in cui scrive Rabelais. Ma non bisogna considerarlo affatto soltanto come «materialismo di stomaco» primitivo. Gaster, che ha inventato l'agricoltura, le tecniche per conservare il grano, le armi per difenderlo, i mezzi per trasportarlo, la costruzione di città e fortezze, l'arte di distruggerle, e di conseguenza, ha inventato le scienze (matematica, astronomia, medicina, ecc.), non è il ventre biologico di una creatura animale, ma l'incarnazione dei bisogni materiali di una collettività umana organizzata. E' un ventre che studia il mondo per vincerlo e sottometterlo. Ed è per questa ragione che nell'esaltazione di Gaster risuona anche

il tono vittorioso del banchetto, e alla fine l'elogio si trasforma in una fantasmagoria tecnica delle sue future conquiste-invenzioni.

Ma accanto a questi toni vittoriosi del banchetto troviamo dei toni negativi poiché Gaster è egoista, cupido e ingiusto: non ha inventato soltanto il modo di costruire le città, ma anche i modi per distruggerle, cioè la guerra. E' così che si viene a determinare il carattere complicato della figura di Gaster, che porta in sé una profonda contraddizione interna, a cui Rabelais non può dare soluzione. E d'altronde egli non ha neanche tentato di risolvere il problema: Rabelais mette da parte la contraddittoria complessità della vita, convinto che il tempo onnipotente troverà una soluzione.

Sottolineiamo che le immagini trionfanti del banchetto hanno sempre in Rabelais una colorazione storica, come risulta chiaramente dall'episodio nel quale il falò che serve a incenerire i cavalieri si trasforma in focolare da cucina: il banchetto si svolge come se ci si trovasse in un'epoca nuova, così come il banchetto del carnevale si svolgeva in un utopico futuro, nella risorta età di Saturno. Il tempo gioioso e trionfante parla la lingua delle immagini del banchetto. E tale elemento, come abbiamo già detto, è ancora vivo nei nostri brindisi.

C'è ancora un aspetto estremamente importante delle immagini del banchetto: il legame particolare del mangiare con la morte e gli inferi. La parola «morire» in un'altra accezione significava anche «essere ingoiato», «essere mangiato». L'immagine degli inferi in Rabelais è indissolubilmente legata alle immagini del mangiare e del bere. Ma gli inferi hanno anche il significato di «basso» corporeo in senso topografico e sono descritti anche sotto forma di carnevale.

Gli inferi sono uno degli elementi più importanti del romanzo di Rabelais, come di tutta la letteratura del Rinascimento (non a caso è Dante che l'inaugura).

Alle immagini del «basso» materiale-corporeo e degli inferi dedicheremo un intero capitolo: adesso torniamo a quell'aspetto delle immagini del banchetto che le lega agli inferi e alla morte.

Sottolineiamo ancora una volta, a mo' di conclusione, che

le immagini del banchetto nella tradizione della festa popolare (e in Rabelais) si differenziano nettamente da quelle del mangiare nella vita quotidiana privata, della golosità e ubriachezza comuni, così come appaiono agli inizi della letteratura borghese. Queste ultime immagini appaiono come espressione della soddisfazione e della sazietà concrete di un individuo egoista, espressione del godimento individuale e non del trionfo di tutto il popolo. Sono isolate dal processo del lavoro e della lotta; sono staccate dalla pubblica piazza e rinchiusse all'interno di una casa o di una stanza («abbondanza domestica»); non si tratta del «gran festino» a cui partecipano tutti, ma di un piccolo banchetto domestico con mendicanti affamati sulla soglia; se tali immagini del cibo sono iperbolizzate, è perché esse sono l'espressione della cupidigia, e non di un sentimento di giustizia sociale. E' la vita quotidiana statica, priva di ogni estensione simbolica e di ogni significato universale, indipendentemente dal fatto che sia descritta in modo strettamente satirico, cioè puramente negativo, oppure in modo positivo (come abbondanza).

Le immagini del mangiare e del bere delle feste popolari invece non hanno nulla in comune con la vita quotidiana statica e con il soddisfacimento del singolo individuo. Sono immagini profondamente attive e trionfanti poiché concludono il processo di lavoro e di lotta dell'uomo, in quanto essere sociale, con il mondo. Appartengono a tutto il popolo perché hanno alla base l'abbondanza inesauribile del principio materiale. Sono universali e legate organicamente alla rappresentazione della vita, della morte, della rinascita e del rinnovamento. Sono strettamente unite anche all'idea della verità libera e lucida, che non conosce paura e pietà, e quindi alla parola saggia. Infine esse sono pervase dall'idea del tempo gioioso, che avanza verso un avvenire migliore, cambiando e rinnovando tutto sul suo cammino.

La profonda originalità delle immagini del banchetto popolare finora non è stata colta nel suo giusto valore. Si ha l'abitudine di interpretare tali immagini sul piano della vita quotidiana privata e di qualificarle come «realismo volgare». E' per questo che non si è riuscito a comprendere e a spiegare né il loro fascino insolito, né il ruolo enorme che hanno avuto nella letteratura, nell'arte e nelle concezioni del passato.

Egualemente non è stata studiata la vita contraddittoria delle immagini del banchetto popolare nei sistemi dell'ideologia di classe, in cui esse sono accostate al quotidiano e subiscono un processo degenerativo, ma a un livello diverso, in funzione delle diverse tappe evolutive delle classi. Così, nell'arte fiamminga, le immagini del banchetto, per quanto ridotte a vita quotidiana borghese, conservano ancora, sia pure in modo affievolito, la loro natura positiva di festa popolare con cui si esplica la loro forza e il loro fascino nella pittura fiamminga. E in questo campo, uno studio più profondo della cultura popolare del passato permetterà di porre e di risolvere in modo nuovo tutta una serie di problemi di importanza fondamentale.

#### NOTE:

(1) Si fa notare la mancanza quasi totale di immagini di banchetti nell'episodio dell'abbazia di Thélème. Dopo che sono state enumerate e descritte tutte le sale dell'abbazia, per quanto possa sembrare strano, non viene nominata la cucina, come se non ci fosse posto per essa a Thélème.

(2) [L'isola di Ruach].

(3) La tradizione del simposio grottesco ha continuato a vivere anche in seguito, benché in forma impoverita: la incontriamo spesso in una serie di fenomeni del XIX secolo (per esempio nei discorsi conviviali di Beethoven), ed è sopravvissuta in sostanza sino ad oggi.

(4) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 9].

(5) [IPPOCRATE, De flatibus XIV].

(6) Francois Habert d'Issoudun, *Le songe de Pantagruel*.

(7) Questa «visione comica d'oltretomba» delle canzoni di Cambridge è stata pubblicata in *The Cambridge sings*, a cura di Karl Breul, Cambridge 1915, pp. 59-85.

(8) Cfr. *Poems attributed to Walter Mapes*, a cura di T. Wright, London 1841.

(9) Come autore di quest'opera viene indicato «Magister Golias». E' questo lo pseudonimo dato al libertino, all'uomo uscito dalla normalità della vita, estraneo alla concezione ufficiale del mondo.

E' uno pseudonimo dato anche agli ubriachi, ai crapuloni, ai gaudenti. I clerici vagantes, come sappiamo, erano chiamati anche «goliardi». Etimologicamente questo nome aveva un'interpretazione doppia: derivava da una parte dalla parola latina gula (avidità) e dall'altra dal nome Golia. Ambedue i significati coesistevano e non si opponevano l'uno all'altro dal punto di vista semantico. I filologi italiani F. Neri e F. Ermini hanno dimostrato l'esistenza di un «ciclo di Golia». Golia, gigante biblico, era stato contrapposto da Sant'Agostino e da Beda alla cristianità come incarnazione del principio anticristiano. Cominciarono a diffondersi leggende e canzoni su questo personaggio che divenne il simbolo della gola e dell'ubriachezza. Pare che il suo nome abbia sostituito una serie di nomi folclorici locali di giganti, che rappresentavano il corpo grottesco.

(10) La disputa fra il chierico e il cavaliere appare anche in alcune opere in volgare (cfr. a questo proposito C. Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier*, Paris 1911).

(11) Pubblicata nel *Recueil Méon*, tomo IV, p. 175.

(12) Mentre Rabelais era vivo, questo libro fu pubblicato sette volte e con titoli diversi. Scritto sotto l'influenza dei primi due libri del romanzo di Rabelais, esso è stato a sua volta utilizzato da Rabelais per il suo quarto libro (gli episodi della guerra delle Salsicce e del gigante Bringuenariglia).

(13) Nel suo *Schlaraffenland*, Hans Sachs descrive un paese dove vengono rispettati l'ozio, la pigrizia e la ghiottoneria; chi si distingue in ozio e ghiottoneria è ricompensato; chi combatte con salami di fegato viene nominato cavaliere; i dormiglioni vengono pagati, ecc. Troviamo qui delle immagini parallele a quelle di Rabelais: l'episodio della guerra delle Salsicce e quello del soggiorno di Alcofribas nella bocca di Pantagruelle. Ma in Hans Sachs si percepisce un forte accento moraleggiante che manca in Rabelais.

(14) Questa disputa era ancora assolutamente vitale nel XVI secolo e prova ne sono i quadri di Pieter Bruegel il Vecchio: due stampe *Cucina grassa e Cucina magra*, lo studio *Battaglia fra Martedì grasso*

e Quaresima e infine *Contesa di Quaresima e Carnevale*; sono tutte opere realizzate intorno al 1560.



(15) Su questa farsa cfr. GUYON, *Diverses legons*, tomo I, cap. XXV.

(16) [Gargantua e Pantagruelle cit., p. 548].

(17) [Gargantua e Pantagruelle cit., p. 682].

## **Capitolo quinto. L'immagine grottesca del corpo in Rabelais e le sue fonti**

Fra le immagini del banchetto, prese in considerazione nel precedente capitolo, ci siamo imbattuti in espressioni esagerate e in iperboli. Queste stesse esagerazioni sono proprie, in Rabelais, anche delle immagini del corpo e della vita corporea. Ma esse, pur riguardando anche altre immagini del romanzo, risultano espresse più chiaramente quando si rappresentano il corpo e i processi alimentari. Ed è proprio qui che bisogna ricercare la fonte principale e il principio creatore di tutte le altre esagerazioni e iperboli dell'universo rabelaisiano e la fonte di ogni smisuratezza e sovrabbondanza.

L'esagerazione, l'iperbolicità, la smisuratezza e la sovrabbondanza sono, a grandi linee, uno dei segni caratteristici dello stile grottesco.

Il tentativo più coerente e completo, quanto al materiale utilizzato, di tracciare una storia e una teoria del grottesco è stato fatto dallo studioso tedesco Schneegans che, nella sua *Geschichte der grotesken Satyre* (1894), riserva a Rabelais una parte preponderante (quasi la metà del libro). Si può inoltre addirittura affermare che Schneegans orienti su Rabelais la storia e la teoria della satira grottesca. Per quanto particolarmente precisa e logica, l'interpretazione che Schneegans dà dell'immagine grottesca del corpo ci sembra completamente inesatta. C'è da dire anche che i suoi errori sono estremamente tipici e si ripetono nella maggior parte degli studi sulla satira grottesca che sono stati fatti prima di lui e, soprattutto, dopo di lui. L'autore ignora l'ambivalenza profonda ed essenziale del grottesco e percepisce in esso soltanto un'esagerazione denigrante con fini puramente satirici.

Dal momento che questo modo di accostarsi al grottesco è molto caratteristico, cominceremo questo capitolo con una critica a Schneegans.

Schneegans mette l'accento su una forte differenza fra tre tipi o categorie di comico: il comico buffonesco (possenhaft), il comico burlesco e il comico grottesco. Per distinguerli fa un'analisi di tre esempi.

Come esempio di comico buffonesco riporta una scena della «commedia dell'arte» italiana (citata per la prima volta da Flogel e poi da Fischer). Un balbuziente durante una conversazione con Arlecchino è incapace di pronunciare una parola difficile: fa degli sforzi terribili, respira affannosamente con la parola in gola, si copre di sudore, spalanca la bocca, trema, soffoca, la sua faccia si gonfia e gli occhi gli escono dalle orbite, «sembra che stia soffrendo i dolori e gli spasmi del parto». Alla fine, stanco di aspettare la parola, Arlecchino viene in aiuto al balbuziente in modo del tutto insolito: gli dà un pugno sul ventre ed ecco che la parola difficile finalmente viene fuori.

Come esempio di comico burlesco è ricordato il travestimento parodico di Virgilio fatto da Scarron (1). Quest'ultimo, per abbassare le immagini alte dell'Eneide, mette dovunque in primo piano gli elementi di vita materiale e corporea: Ecuba che lava i pannolini, Didone che, come tutti gli africani, ha il naso camuso, Enea che l'attira con la freschezza del suo corpo e con la sua salute.

Infine, come esempio di comico grottesco sono riportate alcune immagini di Rabelais: le frasi di fra' Giovanni in cui si afferma che «anche soltanto l'ombra delle campane di un'abbazia è feconda»; un'altra in cui si sostiene che gli abiti monacali possono restituire a un cane la sua virilità perduta; il progetto di Panurge di costruire le mura di Parigi con gli organi genitali.

Schneegans mette in evidenza il diverso carattere del riso in ognuno di questi tre tipi di comicità. Nel primo caso (comico buffonesco) il riso è diretto, ingenuo e senza malizia (lo stesso balbuziente potrebbe ridere). Nel secondo caso (comico burlesco), c'è una certa dose di malizia nell'abbassamento delle cose alte; e inoltre il riso non è diretto, dal momento che è necessario conoscere l'Eneide parodiata per poterlo apprezzare. Nel terzo caso (comico grottesco), vengono messi in ridicolo alcuni fenomeni sociali (la depravazione dei monaci, i facili costumi delle donne di Parigi) spingendo tali vizi all'estremo;

non siamo di fronte al riso diretto poiché il lettore dovrebbe conoscere i fenomeni sociali che vengono derisi.

Schneegans, per giustificare le differenze fra questi tre tipi di riso, si serve di alcune tesi di estetica psicologico-formale. Il comico si basa sul contrasto fra sentimento di soddisfazione e d'insoddisfazione. Un tale contrasto è valido per tutti e tre i tipi di comico, anche se le differenze tra loro esistenti dipendono dalle varie fonti dei sentimenti di soddisfazione e insoddisfazione e dalle loro diverse combinazioni.

Nel primo caso (buffonesco) il senso di insoddisfazione nasce dal carattere inaspettato e insolito del rimedio dato al balbuziente; il senso di soddisfazione deriva a sua volta dalla riuscita dell'intervento di Arlecchino.

Nel secondo caso (burlesco) la soddisfazione deriva dall'abbassamento di tutto ciò che è alto, che finisce fatalmente per stancare. Perché è proprio quando si è stanchi di guardare in alto che si ha voglia di rivolgere lo sguardo in basso. Più la dominazione di ciò che è alto è stata forte e lunga, più la sua destituzione e il suo abbassamento danno soddisfazione. Da qui l'enorme successo delle parodie e dei travestimenti quando sono d'attualità, cioè quando il sublime è già riuscito a stancare i lettori. Così i travestimenti di Scarron, diretti contro il dispotismo di Malherbe e contro il classicismo, erano molto attuali.

Nel terzo caso (grottesco) il senso d'insoddisfazione deriva da un'immagine impossibile e inverosimile: non è ammissibile immaginare che una donna possa restare incinta dell'ombra della campana di un monastero, ecc. E' questo elemento di impossibilità, di inconcepibilità, a creare un forte senso di insoddisfazione. Senso di insoddisfazione che comunque è vinto da una doppia soddisfazione: in primo luogo riconosciamo in questa immagine esagerata la depravazione e l'immoralità reali che regnavano nei monasteri, cioè riusciamo a inserire l'esagerazione nella realtà effettiva; in secondo luogo, proviamo una soddisfazione morale poiché tale depravazione e tale immoralità vengono fustigate per mezzo della caricatura e della ridicolizzazione.

Nel primo caso (buffonesco) non viene deriso nessuno, né il balbuziente né Arlecchino. Nel secondo caso, oggetto di derisione diventa lo stile elevato dell'Eneide e, in generale, del

classicismo, sebbene non ci sia qui alcun motivo di ridicolizzazione morale: non è che un semplice scherzo frivolo. Nel terzo caso (grottesco) è messo in ridicolo un fenomeno negativo preciso, cioè qualche cosa che non avrebbe dovuto esistere (Nichtseinsollendes). Questo è, secondo Schneegans, il tratto particolare ed essenziale del grottesco: esagera in modo caricaturale un fenomeno negativo, ovvero quel qualcosa che non dovrebbe esistere. E' questo dunque ciò che distingue il grottesco dalla buffoneria e dal burlesco. Sia la buffoneria che il burlesco possono ammettere delle esagerazioni che però mancano di una connotazione satirica verso ciò che non dovrebbe esistere. Inoltre nel grottesco l'esagerazione ha un carattere fantastico, spinto all'estremo, fino a raggiungere la mostruosità.

Per Schneegans nelle arti plastiche il grottesco era innanzitutto una caricatura, ma una caricatura spinta ai limiti del fantastico.

Egli passa in rassegna una serie di caricature di Napoleone III, in cui il grosso naso dell'imperatore acquista delle proporzioni enormi. Le caricature grottesche sono quelle in cui questo naso raggiunge una dimensione impossibile, si trasforma in grugno di maiale o in becco di cornacchia.

Inoltre per il critico l'esagerazione del negativo (di ciò che non dovrebbe esserci) fino ai limiti dell'impossibile e del mostruoso, è il tratto essenziale del grottesco. Così il grottesco risulta sempre satirico. Là dove non c'è un aspetto satirico, il grottesco non esiste. Da tale definizione del grottesco Schneegans fa derivare tutte le particolarità delle immagini di Rabelais e il suo stile: la smisuratezza e la sovrabbondanza, la tendenza ad oltrepassare ogni limite, le enumerazioni terribilmente lunghe, l'accumulazione di sinonimi, ecc.

Questa è la concezione di Schneegans che, come abbiamo già detto, è estremamente tipica. Molto diffusa è l'interpretazione dell'immagine grottesca come puramente satirica, cioè negativa. Si sa che Rabelais è stato sempre considerato uno scrittore satirico, sebbene egli in realtà non lo sia stato più di Shakespeare o meno di Cervantes. Ciò deriva dal fatto che Schneegans applica a Rabelais la sua interpretazione ristretta, conforme ai tempi moderni, della satira come negazione di alcuni fenomeni particolari, e non

come negazione di tutta la struttura della vita (ivi compresa la verità dominante), negazione indissolubilmente legata a un'affermazione del nuovo che nasce.

La concezione di Schneegans è decisamente errata. E' basata sull'ignoranza assoluta dei numerosi aspetti sostanziali del grottesco e, soprattutto, della sua ambivalenza. Schneegans poi ignora completamente le fonti folcloriche del grottesco.

Tuttavia lo stesso critico è costretto a riconoscere che non in tutte le esagerazioni rabelaisiane è possibile mettere in luce l'intento satirico, anche a costo di grandi sforzi. E giustifica ciò con la natura stessa delle esagerazioni che tendono continuamente ad oltrepassare ogni limite; trasportato dalla passione, dall'«ubriacatura» delle iperboli, lo stesso autore dimentica a volte il fine stesso delle esagerazioni e perde di vista la satira.

Come esempio di esagerazione che perde il suo originario scopo satirico, Schneegans riporta la descrizione del crescere fantastico di alcune parti del corpo nel primo libro del Pantagruèle.

L'esagerazione (iperbolizzazione) è in effetti uno dei segni più importanti del grottesco (in particolare nel sistema di immagini di Rabelais), ma non è comunque quello più importante. Tanto più inammissibile è far risalire solo ad esso la sostanza dell'immagine grottesca. Ma Schneegans interpreta male anche lo stesso pathos delle esagerazioni, il loro principio motore.

Ci si può domandare, comunque, da dove provenga tale pathos, tale «ubriacatura» di esagerazioni, se viene esagerato qualcosa di negativo, che non dovrebbe esistere. A questa domanda il libro di Schneegans non dà risposta. E non è neanche chiarito lo stesso carattere dell'esagerazione, che dà luogo, molto spesso, a cambiamenti qualitativi assai marcati.

Se la natura della satira grottesca è quella di esagerare qualcosa di negativo, che non dovrebbe esistere, non si capisce da dove possa venir fuori l'eccesso gioioso nelle esagerazioni, di cui lo stesso Schneegans parla. E non si capisce neanche da dove possano venire la ricchezza e la varietà qualitativa dell'immagine, i suoi legami diversi e spesso inattesi con dei fenomeni che sembrerebbero i più lontani ed eterogenei. L'esagerazione puramente satirica del negativo potrebbe, nel

migliore dei casi, spiegare soltanto l'elemento propriamente quantitativo dell'esagerazione e non la varietà e la ricchezza qualitative dell'immagine e dei suoi legami. Il mondo grottesco nel quale verrebbe esagerato soltanto ciò che non dovrebbe esistere, sarebbe quantitativamente grande, ma qualitativamente povero, misero, privo di colore e decisamente triste (come lo è in parte il tetro mondo di Swift). Che rapporto può esserci tra questo mondo e il mondo così ricco e gioioso di Rabelais? Il solo fine satirico non può, di per se stesso, spiegare il pathos positivo delle esagerazioni puramente quantitative, senza parlare anche del pathos della ricchezza qualitativa.

Ispirato dall'idealismo estetico della seconda metà del secolo scorso e dai canoni artistici e ideologici del suo tempo, Schneegans non è riuscito a trovare la giusta via per avvicinarsi al grottesco e non è riuscito a cogliere la possibilità di riunire in una sola immagine il polo positivo e quello negativo. E, a maggior ragione, non ha potuto comprendere quanto l'oggetto possa oltrepassare non soltanto i propri limiti quantitativi ma anche qualitativi e possa trasformarsi e mescolarsi ad altri oggetti. Le immagini grottesche, gravide e bicornate, gli sono incomprensibili e non è riuscito a vedere che nel mondo grottesco in divenire le barriere fra le cose e i fenomeni erano tracciate in modo del tutto diverso da quelle del mondo statico dell'arte e della letteratura della sua epoca.

Ritorniamo comunque al punto di partenza dell'analisi di Schneegans, agli esempi di buffoneria, di burlesco e di grottesco che egli cita. Con la sua analisi egli tenta di mettere in luce soltanto il meccanismo psicologico-formale della loro percezione, invece di concentrarsi sul loro contenuto oggettivo. Se, al contrario, noi partiamo da questo contenuto oggettivo e non dagli elementi psicologico-formali, ecco che metteremo in risalto la somiglianza e la parentela che intercorre fra i tre esempi riportati, e le distinzioni stabilite da Schneegans non potranno che sembrarci artificiali e casuali.

Qual è dunque, in realtà, il contenuto oggettivo del primo esempio? Lo stesso critico lo descrive in modo che non rimanga alcun dubbio: il balbuziente recita l'atto del parto. E' gravido di una parola che non riesce a fare uscire. Lo stesso Schneegans afferma che sembra si tratti delle contrazioni e degli spasmi del parto. La bocca spalancata, gli occhi fuori

dalle orbite, il sudore, il tremito, il soffocamento, la faccia gonfia, ecc., sono manifestazioni e segni tipici della vita grottesca del corpo; in questo caso hanno il significato di una scena di parto. Perfettamente comprensibile diventa allora anche il gesto di Arlecchino: lo aiuta a partorire e, in modo perfettamente logico, si dirige al ventre del balbuziente; ed è così che nasce la parola. Sottolineiamo che in questo caso è proprio una parola a nascere. L'atto altamente spirituale è abbassato e sconsacrato per mezzo di una trasposizione sul piano materiale e corporeo del parto (rappresentato nel modo più realista). Ma grazie a questa sconsacrazione la parola si rinnova, è come se nascesse per la seconda volta (ci muoviamo senza sosta all'interno del circolo della nascita e del parto). Più oltre è evidente l'aspetto topografico essenziale della gerarchia corporea all'incontrario: qui il basso occupa il posto dell'alto; la parola, localizzata nella bocca e nel pensiero (in testa), qui è rinviata al ventre, da cui Arlecchino la fa uscire con un colpo del capo. E questo gesto tradizionale di colpire col capo il ventre (o il didietro) è sostanzialmente topografico: vi si ritrova infatti la stessa logica dell'inversione, del contatto dell'alto col basso. Anche in questo caso siamo di fronte a un'esagerazione: i fenomeni corporei che accompagnano la difficoltà di articolazione del balbuziente (la tensione degli occhi, il sudore, ecc.), sono esagerati al punto da trasformarsi nel fenomeno del parto; come risultato ultimo, la pronuncia della parola si sposta dall'apparato articolatorio al ventre. Dunque, un'analisi obiettiva permette di cogliere in questa piccola scena i tratti fondamentali e sostanziali del grottesco, ed è questo che la rende estremamente ricca e carica di significato anche nei minimi dettagli.

Ed è nello stesso tempo universale: è come un piccolo dramma satirico della parola, il dramma della sua nascita materiale o il dramma del corpo che mette al mondo la parola. Un realismo straordinario, una ricchezza e completezza di pensiero, e una profonda universalità caratterizzano questa splendida scenetta così come tutte le altre immagini di comicità autenticamente popolare.

Un'analisi oggettiva delle immagini, dei travestimenti in Scarron rivelerebbe l'esistenza degli stessi elementi. Ma le immagini di Scarron sono più povere e schematizzate; in esse



molto è lasciato al caso e all'artificio letterario. Schneegans vede qui solo un abbassamento del tono alto che ha già cominciato a stancare il lettore. E lo spiega con delle considerazioni psicologico-formali: è necessario, secondo lui, abbassare gli occhi per riposarsi dopo aver guardato in alto. Egli nello stesso tempo svilisce le immagini dell'Eneide trasponendole in una sfera materiale e corporea: nella sfera del mangiare, del bere, della vita sessuale e delle manifestazioni corporee ad essa inerenti. Tale sfera ha un significato positivo. E' il basso che dà la vita. Ecco che le immagini dell'Eneide vengono non solo svilite ma, nello stesso tempo, rinnovate. E ripetiamo che in Scarron tutto questo ha un carattere letterario più astratto e superficiale.

Sofferamoci sul terzo esempio di Schneegans, inerente alle immagini di Rabelais. Vediamo la prima. Fra' Giovanni afferma con sicurezza che anche l'ombra delle campane di un monastero è feconda. E' un'immagine che ci introduce direttamente nella logica del grottesco. Non si tratta semplicemente dell'esagerazione grottesca della «depravazione» monacale. In questa immagine l'oggetto esce dai suoi confini qualitativi e cessa di essere se stesso. Cadono le barriere fra il corpo e il mondo e si assiste a una mescolanza fra il corpo, il mondo esterno e le cose. Bisogna sottolineare che il campanile (la torre) è l'immagine grottesca tradizionale che indica il fallo (2). E tutto il contesto che serve a preparare la presente immagine, crea un'atmosfera che giustifica questa trasformazione grottesca.

Riportiamo il testo rabelaisiano nella versione originale:

C'est [disse il monaco] bien rentré de picques! Elle pourroit estre aussi layde que Proserpine, elle aura, par Dieu, la saccade puisqu'il y a moynes autour, car un bon ouvrier met indifferemment toutes pieces en ouvre. Que j'aye la verolle en cas que ne les trouviez engroissées à vostre retour, car seulement l'ombre du clochier d'une abbaye est feconde.

(3)

Tutto il discorso di fra' Giovanni è pieno di elementi non ufficiali e abbassanti che preparano l'atmosfera per la nostra immagine grottesca. Vediamo soprattutto un'espressione che si

rifà a un gioco a carte (*rentré de picques* nel senso di mossa sbagliata). E poi l'immagine della deforme Proserpina, regina degli inferi, non è affatto una reminiscenza antica, ma l'immagine della «madre dei diavoli» delle *diableries* medievali; è inoltre un'immagine che ha una valenza topografica poiché gli inferi in Rabelais sono sempre messi in relazione al «basso» corporeo. Più oltre troviamo una bestemmia («*par Dieu*») e un'imprecazione («*Que j'aye la verolle*») legata al «basso» corporeo. E infine due metafore per l'atto sessuale: una presa a prestito dal campo dell'equitazione («*saccade*»), e l'altra che si presenta sotto forma di proverbio («*un bon ouvrier met indifferemment toutes pieces en oeuvre*»). In entrambi i casi si assiste all'abbassamento e al rinnovamento sul piano del «basso» materiale-corporeo di oggetti appartenenti a un ordine diverso (equitazione, mestiere); ed è ciò che prepara l'immagine grottesca.

Tutti questi elementi del linguaggio creano un'atmosfera licenziosa ben precisa; gran parte di essi è legata direttamente al «basso» materiale e corporeo, essi danno corpo alle cose che abbassano e nello stesso tempo mescolano il corpo al mondo e preparano così la trasformazione del campanile in fallo.

Ma questa immagine grottesca è, come afferma Schneegans, una pura satira della depravazione dei monaci?

Il brano che abbiamo analizzato è un frammento di un episodio abbastanza lungo che narra la storia dei pellegrini mangiati da Gargantua con l'insalata, che si salvarono miracolosamente. In effetti l'episodio è una satira contro i pellegrini e contro la fede nella virtù miracolosa delle reliquie che proteggono dalle malattie (nel caso specifico la peste). Comunque, questo intento satirico specifico e particolare è lontano dal dare un significato a tutto l'episodio e non influisce affatto sulle altre immagini. Al centro si ritrova l'immagine tipicamente grottesca dell'inghiottimento dei pellegrini, e poi quella, non meno tipica, dell'inondazione di urina e, infine, una parodia di salmi che raccontano tutte le disavventure dei pellegrini. La parodia dà un'interpretazione abbassante di alcuni passi dei salmi. Tutti questi motivi e tutte queste immagini hanno un significato universalmente più ampio, e sarebbe stupido pensare che siano stati impiegati soltanto con lo scopo di deridere il parassitismo dei pellegrini e la loro fede

primitiva nelle reliquie; sarebbe stato come abbattere dei passerai a colpi di cannone. La lotta al pellegrinaggio e alla rozza superstizione è la spiegazione del tutto ufficiale dell'episodio. Nel suo discorso ai pellegrini, Grangola l'esprime chiaramente e senza mezzi termini nel linguaggio ufficiale del saggio potere statale. Qui Rabelais parla direttamente, come un portavoce ufficiale del re che esprima il punto di vista del potere statale sugli abusi dei pellegrini. In questo caso non è la fede a essere negata ma la rozza superstizione dei pellegrini (4). Questa è l'idea ufficiale dell'episodio che viene enunciata apertamente. Ma la lingua non ufficiale, popolare, festosa e triviale della festa e delle immagini dell'episodio parla in modo completamente diverso. Il potente elemento materiale e corporeo di tali immagini destituisce e rinnova tutta la realtà legata alla concezione e all'ordinamento medievali, con la sua fede, i suoi santi, le sue reliquie, i suoi monasteri, la sua falsa ascesi, la sua paura della morte, la sua escatologia e i suoi profeti. In questo mondo sconvolto i pellegrini non sono che un dettaglio minimo e meschino, ed essi, passando assolutamente inosservati, vengono mangiati con l'insalata e per poco non affogano nell'urina.

L'elemento materiale e corporeo ha qui un carattere positivo. E sono proprio le immagini materiali e corporee ad essere esagerate in modo quasi inverosimile: il fallo del monaco, grande come un campanile, i fiumi di urina di Pantagruelle e la sua ghiottoneria smisurata.

E' questo il motivo per cui il campanile del monastero sconsacrato e rinnovato nell'immagine del fallo enorme, la cui ombra è capace di fecondare una donna, meno che mai qui è una caricatura esagerata della depravazione del monastero. Essa sconsacra tutto il monastero, la stessa terra sulla quale si erge, il suo falso ideale ascetico, la sua eternità astratta e sterile. L'ombra della campana è l'ombra del fallo che fa nascere una nuova vita. Non rimane più nulla del monastero se non un essere vivente, fra' Giovanni, ingordo e ubriaco, impietosamente lucido e franco, potente ed eroicamente audace, pieno di un'energia inesauribile e avido di novità.

Bisogna inoltre sottolineare che l'immagine del campanile che feconda una donna, come tutte le immagini di questo tipo, è topografica: il campanile che si erge verso l'alto, nel cielo, è

trasformato in fallo («basso» corporeo), come l'ombra; essa cade sulla terra («basso» topografico) e feconda una donna (sempre il «basso»).

L'immagine delle mura che Panurge propone di fare costruire è preparata anch'essa dal contesto:

O senti, caro! - disse Pantagruete, - non sai quello che disse Agesilao, quando gli domandarono perché la gran città di Lacedemone non era cinta di mura? Lui, additando gli abitanti e cittadini del suo paese, tutti così bene esercitati nell'arte militare, così forti e ben armati, «Eccovi, - disse, - le mura della città», volendo dire che non c'è una muraglia vera se non fatta d'ossi, e che città e piazzeforti non possono avere mai mura più salde e più dure dei loro abitanti e cittadini.

(5)

Questa antica reminiscenza dello stile alto prepara già la «corporizzazione» grottesca delle mura, e ciò grazie a questa metafora: le mura più solide sono quelle fatte con le ossa dei guerrieri. Il corpo umano diventa qui materiale da costruzione per le mura, si indeboliscono le barriere fra il corpo e il mondo (in verità su un piano metaforico alto). Tutto ciò serve a preparare il progetto di Panurge:

Io vedo che le filibertine delle donne di questo paese sono più a buon mercato delle pietre. Bisognerebbe farci sù i muri con quelle, sistemandole in bella simmetria a regola di architettura, e mettendo le più grandi in prima fila, e poi andando sù a schiena d'asino, con le mediane, e finalmente in cima le più piccole. E poi farci un bel riempitivo a punta di diamante, come la torre grossa di Bourges, con tutti quei pistolandieri irrigiditi, che abitano nelle braghettoni dei monaci.

Chi diavolo potrebbe mai far qualche cosa contro una simil muraglia? Non c'è metallo così resistente agli assalti. Che se poi volessero venirci contro le cogliumbrine, se ne vedrebbe, come è vero Dio, gocciolar fuori subito di quella benedetta acquerugiola da impestare, fitta come in un temporale. Secco, in nome del diavolo, secco! E poi ci sarebbe il vantaggio che non ci cascherebbe mai la folgore. Sapete perché? Perché sono tutte benedette e consacrate.

E' evidente che la leggerezza delle donne parigine in questo caso è soltanto un motivo accessorio e persino in esso è totalmente assente la condanna morale. Il motivo dominante è la fecondità vista come la forza più potente e solida. Sarebbe sbagliato, per esempio, razionalizzare quest'immagine volendo vedere la fecondità dei cittadini e l'aumento della popolazione come il mezzo più sicuro per difendere militarmente la città. Anche se questa idea non era estranea all'immagine citata, è tuttavia inammissibile una razionalizzazione così stretta delle immagini grottesche.

L'immagine delle mura di Panurge è molto più complessa e più ampia, e, ciò che è più importante, è ambivalente. Vi si ritrova l'elemento della negazione topografica. Le mura di Panurge sconsacrano e rinnovano i solidi bastioni, il valore militare, le pallottole e persino la folgore che resterà qui senza effetto. La potenza e la forza militari sono impotenti di fronte al principio riproduttivo materiale e corporeo.

In un altro passo del romanzo (libro III, cap. VIII), troviamo una lunga riflessione di Panurge, che spiega come il pezzo principale delle armature militari è la braghetta, che protegge gli organi sessuali. «Perduta la testa, si perde soltanto la persona; ma perduti i coglioni, perirebbe tutto il genere umano», e aggiunge che «furon quelle, a parlar propriamente, le pietre mediante le quali Deucalione e Pirra ricostituirono il genere umano, abolito da quel poetico diluvio» (7). Si ritrova qui l'immagine del principio corporeo riproduttore, visto come la migliore pietra da costruzione.

Questa riflessione di Panurge è interessante anche sotto un altro punto di vista: in essa l'idea utopica è chiaramente espressa.

Panurge constata che la natura, volendo conservare tutte le specie del regno vegetale, ha armato benissimo i semi e i germogli delle piante, ricoprendole di «borsellini, vagine, baccelli, noccioli, calici, gusci, spine, pappi, scorze, echini pungenti» (8), mentre invece l'uomo venne al mondo nudo e con gli organi genitali non protetti da nulla.

Questo passo è ispirato a Rabelais da alcune riflessioni analoghe di Plinio (l'inizio del VII libro della *Historia*

naturalis). Ma Plinio, a causa della sua tetra concezione del mondo, ne trae delle conclusioni pessimistiche sulla debolezza del genere umano, mentre le conclusioni di Panurge sono profondamente ottimistiche. Dal momento che l'uomo viene al mondo nudo e che i suoi organi genitali non sono protetti, la sua vocazione è la pace e il dominio pacifico della natura. Soltanto «l'età del ferro» l'ha spinto ad armarsi (e, secondo quanto afferma la leggenda biblica, egli ha cominciato con la braghetta, cioè con la foglia di fico); ma prima o poi l'uomo ritornerà alla sua vocazione pacifica e deporrà tutte le armi (9).

In questo caso è espresso esplicitamente, anche se in forma un po' razionale, ciò che è contenuto implicitamente (10) nell'immagine della muraglia corporea invincibile, che sconfigge qualsiasi forza militare.

Basta un semplice paragone con quest'ultima riflessione di Panurge per rendersi conto di quanto sia poco importante, in tutta l'immagine delle mura di Panurge, il motivo satirico della leggerezza delle donne di Parigi. Le pietre che vuole utilizzare Panurge per la costruzione delle mura, sono le stesse pietre con le quali Deucalione e Pirra avevano innalzato l'edificio distrutto del genere umano.

Questo è, in definitiva, il contenuto oggettivo di tutti gli esempi citati da Schneegans. Dal punto di vista di questo contenuto oggettivo, le loro somiglianze appaiono più importanti delle differenze. E queste ultime non stanno certamente là dove le cerca Schneegans. La teoria artistica del meccanismo psicologico della percezione da una parte, e le regole estetiche ben precise e ristrette del suo tempo dall'altra, impediscono al critico di vedere la vera natura profonda del fenomeno preso in esame: il grottesco.

C'è da dire che gli esempi citati - la scenetta del balbuziente ripresa dalla «commedia dell'arte», la parodia dell'Eneide di Scarron e infine le immagini di Rabelais, - sono legate in misura più o meno grande alla cultura comica popolare del Medioevo e al realismo grottesco. Il modo stesso di costruire le immagini e soprattutto di

concepire il corpo sono un'eredità del folklore comico e del realismo grottesco. Questa concezione particolare del corpo lega e apparenta in modo sostanziale i tre esempi. Nei tre casi

siamo di fronte allo stesso modo di rappresentare la vita corporea, modo che si distingue nettamente dal tipo «classico» e dal tipo «naturalistico» di raffigurazione del corpo umano. Ed è questo che ci dà il diritto di ricondurre tutti e tre i fenomeni (beninteso senza ignorare le loro differenze) al concetto generico di grottesco.

Alla base delle immagini grottesche sta una concezione particolare dell'insieme corporeo e dei suoi limiti. I confini fra il corpo e il mondo e fra i diversi corpi nel grottesco sono tracciati in modo completamente diverso rispetto alle immagini classiche e naturalistiche. L'abbiamo già constatato in un'intera serie di episodi rabelaisiani. Nel presente capitolo dobbiamo allargare le nostre osservazioni, sistematizzarle e mettere in evidenza le fonti della concezione grottesca del corpo in Rabelais.

Ma riportiamo ancora un esempio fatto da Schneegans: la caricatura di Napoleone III, in cui l'imperatore è raffigurato con un naso enorme. Secondo quanto afferma il critico, il grottesco comincia là dove l'esagerazione prende delle proporzioni fantastiche e il naso umano assume sembianze animali. Non parleremo di queste caricature poiché in sostanza sono soltanto superficiali, prive di qualsiasi carattere autenticamente grottesco. Ma ciò che ci interessa è il motivo del naso, che è fra i motivi grotteschi più diffusi nella letteratura mondiale e in quasi tutte le lingue (espressioni come «rimanere con un palmo di naso», «far marameo», ecc.), e anche nel quadro generale dei gesti ingiuriosi e abbassanti. Schneegans nota giustamente il carattere grottesco della trasformazione del naso dell'imperatore in naso animale. E' vero che la mescolanza di tratti umani e animali è una delle forme più antiche di grottesco. Ma il critico comunque non riesce a cogliere il significato del naso nelle immagini grottesche. In esse il naso sostituisce sempre il fallo. Un celebre medico del XVI secolo, contemporaneo di Rabelais, ma di questi più giovane, Laurent Joubert, di cui abbiamo già esposto le teorie sul riso, è autore di un libro sui pregiudizi popolari nel campo della medicina (11). Nel IV capitolo del quinto libro, egli parla di una credenza abbastanza diffusa tra il

popolo, secondo cui dalla dimensione e dalla forma del naso è possibile stabilire la taglia e la potenza del membro virile. Anche fra' Giovanni nel suo gergo monastico esprime la stessa opinione. Questo è il significato che di solito ha il naso nella letteratura medievale e rinascimentale, significato che è legato al sistema di immagini della festa popolare. Come esempio fra i più conosciuti ricordiamo il celebre gioco carnevalesco del martedì grasso che si ritrova nella Nasentanz di Hans Sachs.

Fra tutti i tratti del volto umano, soltanto la bocca e il naso, e quest'ultimo come sostituto del fallo, hanno un ruolo di primo piano nelle immagini grottesche del corpo. La forma della testa, le orecchie e anche il naso vengono ad avere un carattere grottesco soltanto quando essi si trasformano in forme di animali o di cose.

Gli occhi non hanno alcuna importanza nell'immagine grottesca del volto. Essi esprimono soltanto la vita puramente individuale, come dire, interiore, dell'uomo, che ai fini del grottesco non viene ad avere alcuna importanza. Il grottesco ha a che fare soltanto con gli occhi strabuzzati (come per esempio nella scenetta grottesca del balbuziente e di Arlecchino, di cui abbiamo già parlato), così come si interessa a tutto ciò che sbuca fuori, che sporge e affiora dal corpo, tutto ciò che cerca di sfuggire ai confini del corpo. Nel grottesco un particolare significato vengono ad avere tutte le escrescenze e le ramificazioni, tutto ciò che prolunga il corpo e lo unisce agli altri corpi o al mondo non corporeo. Si può dire inoltre che gli occhi strabuzzati interessano il grottesco poiché sono testimonianze di una tensione puramente corporea. Ma per il grottesco, la parte più importante del volto è la bocca. Essa domina. Un volto grottesco si riduce, in sostanza, a una bocca spalancata e tutto il resto non serve che da cornice per questa bocca, per questo abisso corporeo che si spalanca e inghiotte.

Il corpo grottesco, come abbiamo più volte sottolineato, è un corpo in divenire. Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso che costruisce e crea un altro corpo; inoltre questo corpo inghiotte il mondo ed è inghiottito da quest'ultimo (ricordiamo l'immagine grottesca del corpo nell'episodio della nascita di Gargantua e della festa per la macellazione del bestiame). E' per questo motivo che il ruolo più importante nel corpo grottesco è affidato a quelle sue



parti e luoghi dove esso va oltre se stesso, esce dai limiti prestabiliti, comincia la costruzione di un nuovo (secondo) corpo: il ventre e il fallo. A essi è affidato un ruolo di primo piano nell'immagine grottesca del corpo; ed è per questo che essi diventano l'oggetto prediletto di un'esagerazione positiva, di un'iperbolizzazione; possono perfino separarsi dal corpo, avere una vita indipendente, così come possono soppiantare le restanti parti del corpo relegate in una posizione subalterna (anche il naso può separarsi dal corpo). Dopo il ventre e il membro virile è la bocca che ha la posizione più importante nel corpo grottesco, poiché essa inghiotte il mondo; e infine il deretano. Tutte queste protuberanze e orifizi sono caratterizzati dal fatto che appunto in essi vengono scavalcati i confini fra due corpi e fra il corpo e il mondo, e hanno luogo gli scambi e gli orientamenti reciproci. E' questo il motivo per cui gli avvenimenti principali nella vita del corpo grottesco, gli atti del dramma corporeo - il mangiare, il bere, i bisogni naturali (e altre escrezioni: traspirazione, secrezione nasale, starnuti), l'accoppiamento, la gravidanza, la nascita, la crescita, la vecchiaia, le malattie, la morte, lo spezzettamento, lo smembramento, l'assorbimento da parte di un altro corpo - avvengono ai confini tra il corpo e il mondo, o tra il corpo vecchio e il corpo nuovo; in tutti questi avvenimenti del dramma corporeo l'inizio e la fine della vita sono indissolubilmente legati.

Così la logica artistica dell'immagine grottesca ignora la superficie chiusa, uniforme e cieca del corpo, e si fissa soltanto sulle sporgenze - escrescenze e germogli - e sugli orifizi, cioè soltanto su quelle cose che escono dai limiti del corpo e conducono al fondo del corpo stesso (12). Montagne e abissi - ecco il rilievo del corpo grottesco o, a voler usare il linguaggio architettonico, -le torri e i sotterranei.

Nell'immagine grottesca possono figurare certamente anche altre membra, organi e parti del corpo (soprattutto nelle immagini del corpo smembrato), ma esse hanno soltanto un ruolo di comparse nel dramma grottesco; l'accento non è mai messo su di esse (a meno che non sostituiscano qualche organo di primo piano).

In sostanza, nell'immagine grottesca, se la si considera entro i suoi limiti, il corpo individuale è totalmente assente:

tutta l'immagine è formata da vuoti e sporgenze che sono già l'inizio di un altro corpo. E' un luogo di passaggio in cui la vita si rinnova di continuo, un vaso inesauribile di morte e concepimento.

Come abbiamo già detto, il grottesco ignora la superficie cieca che chiude e delimita il corpo come se fosse un fenomeno isolato e determinato. L'immagine grottesca mostra non soltanto l'aspetto esteriore ma anche quello interiore del corpo: il sangue, le viscere, il cuore e gli altri organi interni. E spesso la parvenza esterna e quella interna si fondono in un'unica immagine.

Abbiamo già ampiamente spiegato che le immagini grottesche costruiscono, in sostanza, un corpo bicorporeo. Nella catena infinita della vita corporea esse fissano quelle parti dove un anello è legato all'altro, dove la vita di un corpo nasce dalla morte di un altro, più vecchio.

Notiamo infine che il corpo grottesco è cosmico e universale: in esso sono sottolineati gli elementi comuni a tutto il cosmo: la terra, l'acqua, il fuoco, l'aria; è direttamente legato al sole e agli astri; vi si trovano i segni dello zodiaco; riflette in sé la gerarchia cosmica; questo corpo può fondersi con i diversi fenomeni della natura: montagne, fiumi, mari, isole e continenti; può riempire l'intero universo.

Il modo grottesco di rappresentare il corpo e la vita corporea ha dominato per millenni nell'arte e nella letteratura. Dal punto di vista della sua propagazione effettiva, appare predominante anche adesso: le forme grottesche del corpo predominano non soltanto nell'arte delle popolazioni non europee, ma anche nel folklore europeo (soprattutto comico); e inoltre le immagini grottesche del corpo predominano nel linguaggio non ufficiale dei popoli, soprattutto là dove le immagini corporee sono legate alle ingiurie e al riso; in generale, la tematica delle ingiurie e del riso, come abbiamo già detto, è quasi esclusivamente grottesca e corporea; il corpo, che è presente in tutte le espressioni del discorso non ufficiale e familiare, è il corpo fecondante-fecondato, che mette al mondo - che è messo al mondo, che divora - che è divorato, che beve, che defeca, che è malato, che muore; in tutte le lingue esistono numerosissime espressioni legate ad alcune parti del corpo come gli organi genitali, il deretano, la pancia,

la bocca e il naso, mentre invece sono poche le espressioni in cui sono presenti le altre parti del corpo come per esempio, le mani, le gambe, il viso, gli occhi, ecc. D'altronde espressioni di questo tipo, relativamente poco numerose, in cui figurano anche parti non grottesche del corpo hanno, nella stragrande maggioranza dei casi, un carattere strettamente pratico: servono ad orientarsi nello spazio circostante, a definire la distanza, le misure, o per eseguire calcoli, e sono prive di qualsiasi estensione simbolica e forza metaforica, come pure di un carattere espressivo di un certo rilievo (ed è per questo che non partecipano delle ingiurie e del riso).

Soprattutto quando le persone ridono e si ingiuriano nell'ambito dei rapporti familiari, il loro linguaggio è pieno di immagini del corpo grottesco: del corpo che si accoppia, che defeca, che ingoia; il discorso si allarga agli organi genitali, al ventre, alla materia fecale, all'urina, alle malattie, al naso, alla bocca, al corpo smembrato. Ma anche là dove entrano in funzione le dighe delle norme verbali, da questo torrente del corpo grottesco fanno irruzione nel linguaggio più letterario anche i nasi, le bocche e i ventri, soprattutto in quei casi in cui il linguaggio ha un carattere più espressivo, allegro o ingiurioso. Alla base dei gesti familiari e ingiuriosi sta l'immagine grottesca, chiaramente espressa, del corpo.

In questo oceano infinito di immagini grottesche del corpo, infinito sia dal punto di vista dello spazio sia del tempo, che riempie tutte le lingue, tutte le letterature e anche il sistema gestuale, il canone corporeo dell'arte, della letteratura e di qualsiasi linguaggio decoroso dei tempi moderni appare come un'isoletta piccola e limitata. Ma d'altronde questo canone non aveva mai dominato nella letteratura classica. Soltanto negli ultimi quattro secoli ha assunto un ruolo predominante nella letteratura ufficiale dei popoli europei.

Definiamo brevemente questo canone piuttosto recente servendoci sia delle arti figurative che della letteratura. Delineeremo le caratteristiche del nuovo canone ponendole sullo sfondo della concezione grottesca e mettendo sempre in evidenza le loro differenze.

Il tratto caratteristico del nuovo canone corporeo - tenuto conto di tutte le sue importanti varianti storiche e di genere - è un corpo perfettamente dato, formato, rigorosamente

delimitato, chiuso, mostrato dall'esterno, omogeneo ed espressivo nella sua individualità. Tutto quello che esce, che sbucca fuori dal corpo, qualsiasi protuberanza, escrescenza e diramazione, cioè tutto ciò con cui il corpo esce dai suoi limiti e comincia a formare un altro corpo, si stacca, si elimina, si chiude, si rammollisce. E allo stesso modo si chiudono tutti gli orifizi che danno accesso al corpo. Alla base di questa immagine sta la massa del corpo, individuale e rigorosamente delimitata, la sua facciata massiccia e cieca. La superficie cieca, la piattezza del corpo, acquistano un'importanza primaria come frontiera di un'individualità chiusa, che non si mescola con gli altri corpi e col mondo. Tutti i segni che denotano l'incompiutezza e l'imperfezione di questo corpo sono scrupolosamente eliminati, così come lo sono tutte le manifestazioni esterne della sua vita all'interno. Le regole linguistiche del linguaggio ufficiale e letterario che vengono stabilite da questo canone, impediscono di menzionare tutto ciò che concerne la fecondazione, la gravidanza, il parto, ecc., cioè tutto ciò che è legato all'imperfezione e all'incompiutezza del corpo e alla sua vita interna vera e propria. Ecco che fra il linguaggio familiare e il linguaggio ufficiale «decente» è tracciato un confine rigorosissimo.

Da questo punto di vista il XV secolo in Francia fu un'epoca di grande libertà espressiva. Nel XVI secolo, infatti, le regole del linguaggio diventano molto più severe e molto più rigidi i confini fra il linguaggio familiare e quello ufficiale. Questo processo si rafforza soprattutto alla fine del secolo, quando si instaura definitivamente il canone della decenza verbale che regnò fino al XVII secolo. Contro le restrizioni e i divieti sempre crescenti delle regole verbali alla fine del XVI secolo protestò Montaigne:

Cosa ha mai fatto all'uomo l'atto sessuale, così naturale, necessario e legittimo perché egli stesso non osi più parlarne se non con vergogna e per escluderlo dai discorsi seri e ponderati? Pronunciamo coraggiosamente: uccidere, rubare, tradire e perché quella cosa si pronuncerebbe soltanto fra i denti?

Nel nuovo canone quelle parti del corpo come gli organi genitali, il deretano, la pancia, il naso e la bocca cessano di avere il ruolo principale. E inoltre, al loro significato primitivo si sostituisce un significato di carattere esclusivamente espressivo, vengono cioè ad esprimere ormai soltanto la vita individuale di un dato corpo, unico e circoscritto. Il ventre, la bocca e il naso rimangono ancora nell'immagine del corpo, non è possibile dissimularli, ma in questo corpo individuale e formato assumono o una funzione espressiva, come abbiamo già detto (in sostanza, rimane solo la bocca), o una funzione caratterologica e individualizzante. Non si può neppure parlare di alcun significato simbolicamente allargato di questi organi del corpo individuale. Se non viene dato loro alcun valore caratterologico o espressivo, ecco che essi vengono menzionati soltanto su un piano strettamente pratico, cioè in occasione di qualche chiarimento o esemplificazione. Si può dire insomma che nell'immagine letteraria del corpo tutto ciò che non ha un significato caratterologico e espressivo si trasforma in semplice osservazione, relativa a una parola o a un'azione, fatta ricorrendo al corpo.

Nell'immagine del corpo individuale dei tempi moderni, la vita sessuale, il mangiare, il bere, gli escrementi hanno completamente cambiato significato: sono passati sul piano della vita quotidiana privata e su quello della psicologia individuale, dove il loro significato si è ristretto ed è diventato più specifico, senza alcun legame con la vita della società e con i fini universali. In questa nuova accezione essi non potevano più servire ad esprimere una concezione del mondo così come facevano prima.

Nel nuovo canone corporeo, il ruolo predominante passa alle parti del corpo che hanno individualmente un valore caratterologico ed espressivo: la testa, il volto, gli occhi, le labbra, il sistema muscolare, la posizione individuale che il corpo occupa nel mondo esterno. Al primo posto si distinguono le posizioni e i movimenti opportuni di un corpo formato in un mondo esteriore parimenti formato, in presenza dei quali le frontiere fra il corpo e il mondo non si indeboliscono affatto.

Il corpo del nuovo canone è un corpo unico; non ha più alcuna traccia di dualismo; basta a se stesso e parla solo per se stesso; tutto ciò che gli succede riguarda soltanto lui, cioè

soltanto questo corpo individuale e chiuso in se stesso. Così tutti gli avvenimenti che lo riguardano sono a senso unico: la morte non è nient'altro che la morte e non coincide mai con la nascita, la vecchiaia è staccata dalla giovinezza; i pugni colpiscono il corpo e non aiutano a nascere niente. Tutte le azioni e gli avvenimenti hanno un significato soltanto sul piano della vita individuale: sono circoscritti entro i limiti della nascita e della morte individuali di questo stesso corpo; questi limiti sono l'inizio e la fine assoluti, che non possono mai riunirsi entro il medesimo corpo.

Al contrario invece, nel corpo grottesco la morte non pone fine a nulla di essenziale; essa non riguarda il corpo procreatore anzi, al contrario, lo rinnova nelle generazioni future. Gli avvenimenti del corpo grottesco si svolgono sempre al confine tra due corpi, meglio ancora, nel loro punto di intersezione: un corpo dà la propria morte, l'altro la propria nascita, ma essi sul limite estremo si fondono in un'unica immagine bicorporea.

Il corpo del nuovo canone non ha conservato che un pallido riflesso del dualismo in uno solo dei suoi motivi: in quello dell'allattamento naturale (14). Ma le immagini del corpo - la madre che allatta e il bambino - sono rigorosamente individualizzate e determinate, i confini fra esse sono incrollabili. Si tratta di un grado completamente nuovo di percezione artistica dell'interazione dei corpi.

E, infine, anche l'uso di iperboli è completamente estraneo al nuovo canone. Non c'è più spazio per esse nell'immagine del corpo individuale. La sola cosa ammissibile è una accentuazione ostentata di ordine puramente espressivo o caratterologico. Comunque è impossibile staccare degli organi particolari dal corpo intero e dar loro un'esistenza completamente autonoma.

Queste sono le linee generali del canone corporeo dei nuovi tempi, così come esse si manifestano di solito nella letteratura e nelle norme linguistiche (15).

L'opera di Rabelais è il coronamento della concezione grottesca del corpo ereditata dalla cultura comica popolare, dal realismo grottesco e dal linguaggio familiare. In tutti gli episodi e le immagini prese in considerazione non abbiamo visto che il corpo grottesco. Tutto il libro è percorso dal

potente torrente dell'elemento grottesco: il corpo smembrato, organi grotteschi isolati (come nelle mura di Panurge), pance e interiora, bocche spalancate, digestione, deglutizione, mangiare e bere, bisogni naturali, urina e escrementi, morti, parti, infanzia e vecchiaia, ecc. I corpi sono mescolati fra di loro, con le cose (come per esempio nell'immagine di Quaresimante) e con il mondo. Dovunque si afferma la tendenza al dualismo corporeo. Dovunque è sottolineato il momento procreatore e cosmico del corpo.

Questa tendenza al dualismo è più o meno marcata in tutti gli episodi esaminati. Nel seguente esempio essa è espressa in modo più diretto e rozzo:

Come emblema aveva, in una piastrina d'oro che pesava sessantotto marchi, una figura di smalto in proporzione; nella quale era ritratto un corpo umano con due teste, rivolte l'una verso l'altra, quattro braccia, quattro piedi e due culi; così come dice Platone, in *Symposio*, essere stata l'umana natura al suo mistico cominciamento; e intorno c'era scritto, in lettere greche joniche: *agapu ou zutei ta eautus*.

(16)

Bisogna sottolineare che il motivo dell'«androgino» in questa accezione era molto diffuso all'epoca di Rabelais. Nel campo delle arti figurative citerò come esempio parallelo il disegno di Leonardo da Vinci *Coitus* che rappresenta l'atto visto all'interno del corpo.

Rabelais non si accontenta di rappresentare l'immagine grottesca del corpo nei suoi aspetti sostanziali, ma dà anche una teoria del corpo sotto il suo aspetto procreativo. A questo riguardo estremamente significativo ci sembra il giudizio, già citato, di Panurge. E in un altro brano egli afferma:

E adesso che ci penso, d'ora in avanti, in tutte le terre del mio Guazzetto, quando si dovrà fare esecuzione capitale di qualche malfattore, voglio che un giorno o due prima lo si faccia bischerottar come un onocrotalo, tanto che in tutti i suoi vasi spermatici non gli resti neanche da disegnare una Y greca. Una cosa tanto preziosa non si deve perdere stupidamente. E magari gli capiterà di generare un uomo; così morirà con meno

rimpianto, lasciando uomo per uomo.

(17)

Nella celebre riflessione di Panurge sui debitori e creditori, che descrive un mondo utopico ideale, dove tutti danno e ricevono in prestito, Panurge sviluppa di nuovo la teoria del corpo procreatore:

Perché questo microcosmo che presta, che deve, che prende a prestito, è così provvido che condotte a termine tali operazioni, già pensa ad imprestare a quelli che ancor non son nati, e perpetuarsi con tal prestito, se può, moltiplicandosi in immagini simili a sé: cioè i figli. Al quale scopo ciascuna parte di esso riserba e mette da parte una porzione del suo più prezioso nutrimento, e la convoglia in basso; dove natura ha preparato vasi e ricettacoli opportuni, scendendo pei quali fino ai nostri genitali in lunghi ambagi e meandri, quella materia riceve forma competente e trova luoghi idonei, sia nell'uomo che nella donna, a conservare e perpetuare il genere umano. Il che poi si combina per mezzo di un dare ed avere reciproco: donde si dice, i doveri del matrimonio.

(18)

Sempre nel terzo libro c'è una riflessione su Per qual ragione i novelli sposi erano esentati da andare alla guerra, in cui è sviluppata di nuovo la teoria del corpo creatore. Si tratta d'altronde di uno dei temi fondamentali di tutte le riflessioni teoriche del terzo libro.

Nel seguente capitolo vedremo che questo stesso tema è ripreso nella famosa lettera di Gargantua a Pantagruale, ma questa volta sotto l'aspetto storico, come tema dell'immortalità e della crescita della cultura umana. Il tema dell'immortalità relativa del seme è legato indissolubilmente a quello del progresso storico dell'umanità. Con ogni nuova generazione, il genere umano non soltanto si rinnova, ma ogni volta ascende a un nuovo grado di evoluzione storica. Questo stesso tema, come vedremo oltre, risuona nella celebrazione del Pantagruelion.

Così, il tema del corpo procreatore si unisce, in Rabelais, al tema e alla viva percezione dell'immortalità storica del popolo.



Abbiamo già spiegato che la viva percezione che il popolo ha della sua immortalità storica collettiva costituisce il nucleo stesso di tutto il sistema di immagini della festa popolare. La concezione grottesca del corpo costituisce così una parte integrante, inseparabile, di questo sistema. E questo fa sì che in Rabelais il corpo grottesco si mescoli non solo ai motivi cosmici, ma anche ai motivi utopico-sociali e storici, e, prima di tutto, a quelli dell'avvicendamento delle epoche e del rinnovamento storico della cultura.

In tutti gli episodi e le immagini del romanzo analizzati nei precedenti capitoli, il «basso» corporeo figura di preferenza nel senso stretto del termine. Ma, come abbiamo già detto, anche la bocca spalancata ha un ruolo importantissimo. Essa è legata al «basso» corporeo in senso topografico: la bocca è la porta aperta verso il basso, verso l'inferno corporeo. L'immagine dell'ingerimento e della deglutizione, immagine ambivalente antichissima della morte e della distruzione, è legata alla bocca spalancata. Sempre alla bocca spalancata (gola e denti) è legata anche un'intera serie di immagini del banchetto.

La bocca spalancata (gola e denti), è una delle immagini centrali, cruciali, del sistema della festa popolare. Non senza motivo una forte esagerazione della bocca è uno dei mezzi tradizionali più adottati per caratterizzare una fisionomia comica: maschere comiche, «allegri spauracchi» di ogni sorta (come per esempio Maschecroute del carnevale di Lione), i diavoli delle diableries e lo stesso Lucifero.

Si capisce dunque perché la bocca spalancata, la gola, i denti, l'atto di ingerire e la deglutizione abbiano una importanza fondamentale nel sistema delle immagini rabelaisiane.

Nel primo libro cronologico del romanzo di Rabelais, il Pantagruèle, la bocca spalancata ha un ruolo molto importante, quasi dominante. Si può supporre che il personaggio principale di questo libro sia proprio questa bocca spalancata.

Ma né il nome, né il nucleo centrale della figura di Pantagruèle sono stati inventati da Rabelais. Lo stesso nome infatti esisteva già sia nella letteratura, come nome di uno dei

diavoli delle diableries, sia nella lingua parlata come nome comune (denominazione) per il mal di gola, vale a dire per la perdita della voce a seguito di una sbornia (la malattia degli ubriachi). Così il nome comune (la denominazione della malattia) è legato alla bocca, alla gola, alla sbornia, alla malattia, cioè a un insieme grottesco molto caratteristico. Quanto al Pantagruèle delle diableries, esso è legato a un insieme molto più ampio e complesso.

Abbiamo già detto che le diableries, che costituivano una parte dei misteri, appartenevano al genere delle feste popolari e di piazza per il carattere delle loro immagini. E in esse anche le immagini del corpo avevano un chiaro carattere grottesco. E' in questa atmosfera grottesco-corporea delle diableries che appare per la prima volta il personaggio di Pantagruèle.

Lo incontriamo per la prima volta nella seconda metà del XV secolo nel *Mystère des Actes des Apôtres* di Simon Gréban. In questa diablerie Proserpina, «madre dei diavoli», presenta a Lucifero quattro diavoletti (*petits dyables*). Ognuno di loro incarna uno dei quattro elementi naturali: terra, acqua, aria e fuoco. Davanti a Lucifero ogni diavoletto fa vedere quello che è capace di fare nel proprio elemento naturale e viene fuori un grande quadro cosmico della vita dei diversi elementi. Uno dei quattro diavoletti si chiama Pantagruèle e incarna l'elemento naturale dell'acqua. «Più leggero di un uccello rapace io sorvolo i mari», egli dice di se stesso. Evidentemente qui egli si nutre di sale marino ed è per questo che ha un rapporto del tutto particolare col sale e con il risvegliarsi della sete. Nello stesso *Mystère* Lucifero, a proposito di Pantagruèle, dice che «di notte egli, non avendo nient'altro da fare, passa il tempo gettando il sale nella gola degli ubriachi».

Lo stesso ruolo ha il diavolo Pantagruèle in un altro mistero, e precisamente nel *Mystère de Saint Louis* in cui lo stesso diavoletto pronuncia un monologo dove spiega dettagliatamente come ha fatto chiasso tutta la notte con dei giovani che avevano trascorso la serata a banchettare: egli «aveva versato loro pian pianino, con dei movimenti molto attenti, per non risvegliarli, il sale in bocca. Ed è proprio vero che al loro risveglio provarono una sete molto più grande di prima!»

Ecco che l'immagine di Pantagruèle come diavolo dei

misteri, è legata da una parte agli elementi cosmici (acqua, sale marino) e dall'altra all'immagine grottesca del corpo (bocca spalancata, sete, ubriachezza) e, infine, a un gesto puramente carnevalesco come il gettare il sale nella bocca spalancata. Tutti questi elementi, che contribuiscono a formare il personaggio di Pantagruete, sono profondamente affini l'uno all'altro. Rabelais conserva pienamente il nucleo tradizionale di questa immagine.

Bisogna notare comunque che il Pantagruete fu ideato e scritto nel 1532, in un periodo in cui ci furono un caldo e una siccità straordinari, per cui le persone realmente andavano in giro con la bocca spalancata. Abel Lefranc suppone giustamente che il nome del diavoleto Pantagruete e la sua perfidia nel far aumentare la sete fossero nominati spesso nell'ambiente di Rabelais e avessero dato luogo a molti scherzi o imprecazioni. Il caldo e la siccità avevano dato a quest'immagine molta popolarità ed è assai probabile che in parte per tale motivo Rabelais l'abbia utilizzata per la sua opera.

Il I capitolo del libro mette immediatamente in scena l'immagine grottesca del corpo con tutti i suoi attributi caratteristici. Si narra l'origine della razza dei giganti a cui appartiene Pantagruete. Dopo l'uccisione di Abele la terra, imbevuta di sangue, era eccezionalmente fertile. Ecco l'inizio del secondo capoverso:

Dovete dunque sapere che, ai tempi delle origini del mondo (la prendo alla lunga, e son cose che accaddero più di quaranta quarantine di notti fa, per contare al modo degli antichi Druidi) poco dopo che Abele fu ucciso da suo fratello Caino, la terra, imbevuta del sangue del giusto, fu in uno di quegli anni talmente fertile in ogni frutto che suole offrirci dalla sua matrice, e particolarmente di nespole, che a memoria d'uomo quell'anno fu chiamato l'Anno delle nespole: perché bastavano tre a farne un moggio.

(19)

Questo è il primo motivo corporeo del capitolo. Il suo carattere grottesco e carnevalesco è evidente; la prima morte (secondo la Bibbia, la morte di Abele fu la prima sulla terra) ha

accresciuto la fertilità della terra, l'ha fecondata. Ritroviamo la ben nota associazione della uccisione e della nascita, presentata qui sotto l'aspetto cosmico della fertilità della terra. La morte, il cadavere, il sangue, come un seme nascosto nella terra, si risollevano dalla terra con una nuova vita: e questo è uno dei motivi più antichi e diffusi. Ne conosciamo anche un'altra variante: la morte semina la terra-madre e la rende di nuovo gravida. Quest'ultima variante è spesso accompagnata da immagini erotiche (certamente non nel senso stretto e specifico del termine). In un altro brano Rabelais parla del «dolce, desiderato e ultimo abbraccio dell'anima e gran madre nostra la Terra, che noi denominiamo sepoltura» (20).

L'immagine della sepoltura, come ultimo abbraccio della madre-terra, è ispirata da Plinio, che tratta dettagliatamente il tema della maternità della terra e della morte-sepoltura come ritorno nel suo seno (*Historia naturalis* II 63). Rabelais è incline a percepire quest'immagine antica della morte-rinnovamento in tutte le sue varianti e sfumature non tanto nello stile alto dei misteri antichi, ma in uno spirito carnevalesco, da festa popolare, come una certezza gioiosa e lucida di una sorta di immortalità storica del popolo e di se stesso col popolo.

Così possiamo sottolineare con sicurezza che il motivo della morte-rinnovamento-fertilità è stato il primo motivo di Rabelais, quello con cui si apre la sua immortale opera.

La terra fu particolarmente fertile di nespole (*en mesles*). Ma la gente che aveva mangiato queste nespole cominciò a svilupparsi in modo anomalo: una parte del corpo si gonfiò in modo incredibile. Ecco che Rabelais comincia a riportare una serie di immagini tipicamente grottesche di singole membra del corpo ingigantitesi a dismisura, fino a nascondere tutto il resto della figura. Ne viene fuori, in sostanza, un quadro del corpo smembrato, dove soltanto le singole parti hanno dimensioni sproporzionate. Per prima cosa vengono descritte alcune persone con il ventre terribilmente gonfio (tipica esagerazione grottesca); a questa razza gioiosa di panciuti appartengono Santo Pancione e Martedì Grasso. Santo Pancione è il nome scherzoso del santo che di solito era accostato al carnevale. E' curioso notare che il carnevale stesso apparteneva alla razza dei panciuti.

Rabelais descrive anche delle gobbe di incredibile grandezza, dei nasi mostruosi, delle gambe di lunghezza eccezionale, delle orecchie gigantesche. Descrive nei minimi particolari anche coloro che hanno un fallo incredibilmente lungo (al punto da poterlo usare come cintura arrotolandolo per sei volte attorno al corpo), e anche quelli dotati di testicoli enormi. Come risultato di tutto ciò, ecco che abbiamo davanti l'immagine di un corpo grottesco grandioso e, nello stesso tempo, tutta una serie di figure carnevalesche (persino i fantocci che si facevano per carnevale avevano di solito le stesse anomalie).

Subito prima di questa galleria di corpi grotteschi, Rabelais descrive le perturbazioni cosmiche in cielo nello stesso modo carnevalesco: per esempio, la Spica abbandona la costellazione della Vergine per quella della Bilancia. E Rabelais intreccia queste immagini cosmiche al grottesco corporeo, anche se le perturbazioni stellari sono così difficili da capire che «gli astronomi non ci posson mettere sù i denti, perché dovrebbero proprio averli ben lunghi per azzannarle» (21). L'immagine grottesca dei denti lunghi fino alle stelle è il risultato di una metafora: «azzannare» il difficile problema astrologico.

Rabelais continua poi con l'enumerazione dei giganti, antenati di Pantagruèle. A questo proposito cita una grande quantità di nomi ripresi dalla Bibbia, dalla mitologia, dai giganti del Medioevo o immaginari. Rabelais conosceva alla perfezione il vasto materiale di immagini e leggende sui giganti (i giganti mitologici erano stati raggruppati dall'erudito Ravisius Textor, del cui libro si servì Rabelais). Le figure dei giganti, le loro leggende, sono strettamente legate alla concezione grottesca del corpo. Abbiamo già sottolineato il grande ruolo che essi hanno avuto nell'antico dramma satirico (che in effetti era il dramma del corpo). La maggior parte delle leggende locali sui giganti mette in relazione il corpo del gigante e i suoi singoli organi con i vari fenomeni della natura e i rilievi della regione (montagne, fiumi, rocce, isole). Così, il corpo del gigante non è affatto isolato dal mondo, dai fenomeni naturali, dai rilievi geografici. Abbiamo già visto che i giganti appartenevano al repertorio obbligato delle immagini carnevalesche della festa popolare.

Questo è il contenuto del primo capitolo, in cui le immagini

grottesche del corpo si mescolano ai fenomeni cosmici. Il motivo della morte-rinnovamento-fertilità apre la strada a tutta una serie di figure.

Questo stesso motivo lo ritroviamo all'inizio del II capitolo:

Gargantua, all'età di quattrocento e quattro volte venti e quarantaquattr'anni, generò il figliol suo Pantagruèle, dalla moglie sua, che si chiamava Badebec, figlia del re degli Amauroti in Utopia, la quale morì di parto: perché il bambino era così straordinariamente grande e pesante che non poté venire alla luce senza soffocare con ciò sua madre.

(22)

Siamo di fronte all'associazione dell'uccisione e del parto, motivo che abbiamo già incontrato nella descrizione del carnevale di Roma. L'assassinio è commesso qui dallo stesso infante con l'atto stesso della sua nascita.

La nascita e la morte si rivelano qui l'apertura della terra e del grembo materno. Un po' più oltre appare sulla scena la bocca spalancata della gente e degli animali.

E' descritta anche la grande siccità al momento della nascita di Pantagruèle:

[gli animali] si trovavano qua e là per i campi, morti a bocca aperta.

Ma gli uomini soprattutto facevan pietà: li avreste potuti vedere a lingua fuori, come levrieri dopo sei ore di corsa. E chi si gettava nei pozzi, e chi si metteva nel ventre d'una vacca per stare all'ombra [... ]

E ancora, quando qualcuno entrava in chiesa e porgeva ad altri l'acqua, avreste potuto vederlo inseguito da ventine di poveri assetati che gli mettevano dietro a bocca aperta, che sembravano il ricco Epulone, per cogliere qualche minutissima goccia della spruzzata, in modo che non se ne perdesse una stilla. Fortunato colui che si trovò in quell'anno cantina fresca e ben fornita!

(23)

Bisogna sottolineare che le immagini del «pozzo», del «ventre d'una vacca» e della «cantina» sono equivalenti a

quella della «bocca spalancata». Nella topografia grottesca la bocca corrisponde alle budella e all'uterus; accanto all'immagine erotica del trou, cioè del «buco», l'entrata dell'inferno è rappresentata come le fauci spalancate di Satana («le fauci dell'inferno»). Il pozzo è l'immagine folclorica corrente del ventre che partorisce: un carattere analogo ha anche la cantina, anche se lì prevale maggiormente l'aspetto della morte-ingenerimento. Così già in questo brano, la terra e i suoi orifizi hanno anche un senso grottesco-corporeo. E' qui che viene preparata la successiva inclusione della terra e del mare nella serie corporea.

Rabelais accenna poi al mito antico di Fetonte che, guidando il carro solare, si avvicinò troppo alla terra e rischiò di bruciarla; la terra sudò talmente che col suo sudore fece diventare salato il mare (a voler credere a Plutarco, questa spiegazione della salinità del mare è stata data da Empedocle). Rabelais ha trasposto queste ipotesi grottesco-corporee dal piano alto del mito a quello gioioso dell'abbassamento della festa popolare:

dunque la terra fu allora così riscaldata, che le venne uno straordinario sudore, tanto che sudò tutto il mare, che appunto per questa ragione è salato, come accade a ogni sorta di sudore; e ne potete avere la prova anche voi, se vorrete assaggiarne un po' del vostro, o di quello degli impestati quando li curan con le sudate, per me fa lo stesso.

(24)

Tutto il complesso di immagini di questo breve frammento è estremamente caratteristico: è cosmico (è la terra che suda e riempie col sudore il mare); il ruolo di primo piano è attribuito all'immagine del sudore tipicamente grottesco (il sudare è analogo alle altre secrezioni, il sudore è come l'urina); e alla fine in essa si trova l'immagine della malattia, della sifilide, malattia «allegra» e legata al «basso» corporeo. Alla fine l'immagine del sudore è messa in relazione a quella del mangiare (si invita a provare il gusto del sudore), e questo è un grado attenuato di scatofagia tipica del grottesco medico (già in Aristofane). In questo brano è contenute implicite il nucleo tradizionale dell'immagine di Pantagruelle-diavoleto, legato

all'elemento marino e capace di risvegliare la sete. Ma nello stesso tempo il personaggio principale è la terra: nel I capitolo, imbevuta del sangue di Abele, era fertile e faceva nascere, qui, nel II capitolo, suda e soffre la sete.

Più oltre Rabelais fa un'audace parodia di una processione e di un miracolo. Durante il Te Deum voluto dalla chiesa, i fedeli, che pregavano Dio di far piovere, videro improvvisamente venir fuori dalla terra delle grosse stille di sudore, come quando un uomo suda copiosamente. La gente pensò si trattasse di rugiada inviata da Dio a esaudimento della loro preghiera. Ma si sbagliavano poiché, quando cominciò la processione, e ciascuno volle bere questa rugiada a volontà, ci si rese conto che era salamoia, più salata e peggiore dell'acqua marina. Così il miracolo finì per deludere le speranze dei fedeli. Anche qui l'elemento materiale e corporeo viene ad avere un ruolo demistificante.

E ciò avvenne proprio nel giorno e nell'ora in cui nacque Pantagruèle. E' per questo motivo che gli diedero questo nome, che significa, secondo l'etimologia burlesca di Rabelais, «tutto assetato».

La stessa nascita del personaggio si compie in circostanze grottesche: dal ventre della partoriente all'inizio viene fuori un vero e proprio convoglio di antipasti salati che fanno venire sete e poi ecco saltar fuori Pantagruèle «tutto peloso come un orso».

Nel III capitolo è sviluppato il motivo ambivalente della morte e della nascita: Gargantua non sa se piangere per la morte della moglie o ridere di gioia per la nascita del figlio, e così ora ride «come un vitello» (il giovane nuovo nato), ora piange «come una vacca» (che mettendo al mondo il vitello sta per morire).

Nel IV capitolo sono descritte le varie avventure di Pantagruèle sin da quando era ancora nella culla: e sono tutte legate all'atto di divorare e di inghiottire. A ogni pasto succhiava il latte da quattromilaseicento vacche. La pappa gliela servivano in un truogolo enorme. I suoi denti erano sin da allora così forti e robusti da rompere un gran pezzo di quel truogolo. Un giorno, sul far del mattino, mentre volevano fargli succhiare una delle vacche, egli si liberò un braccio dai legacci che lo tenevano fisso alla culla, afferrò la vacca per i piedi e le



mangiò tutte e due le mammelle, metà del ventre, il fegato e i rognoni. E l'avrebbe divorata intera se non fosse arrivata gente che tolse la vacca dalle mani di Pantagruete, ma non fu possibile staccare un garretto della mucca che gli rimase in mano e che egli inghiottì come una salsiccia. Un'altra volta si avvicinò alla sua culla il grande orso addomesticato di Gargantua ed ecco che Pantagruete lo prese, lo fece a pezzi e ne fece un solo boccone come fosse un pollastro. Era così forte e robusto che bisognava legarlo con le catene di ferro alla culla, ma un giorno riuscì a portarsi dietro tutta la culla ed entrò nella sala dove Gargantua dava un grande banchetto; ma poiché aveva le braccia legate tirò fuori la lingua e cominciò a tirar su qualche boccone dalla tavola con la lingua.

Tutte queste azioni, come abbiamo visto, sono legate al succhiare, al divorare, al trangugiare, al fare a pezzi. Abbiamo di fronte la bocca spalancata, la lingua di fuori, i denti, la gola, le mammelle, il ventre.

E' superfluo comunque seguire capitolo per capitolo l'evoluzione delle immagini che ci interessano. Ci limiteremo a citare gli esempi più evidenti.

Nell'episodio in cui incontra uno studente limosino, Pantagruete lo acchiappa per la gola e comincia a stringerlo; e quello dopo qualche anno «fece la fine di Rolando», cioè morì di sete (nucleo tradizionale dell'immagine di Pantagruete-diavoletto).

Nel XIV capitolo c'è ancora un'immagine fortemente caratteristica. Nel corso di un banchetto dato per celebrare la fine del processo fra i signori Baciaculo e Nasapeti, Panurge ubriaco dice:

Eh, vecchio mio, se io andassi sù così facilmente come mando giù [il vino], a quest'ora sarei già arrivato nel mondo della luna, con Empedocle. Però non so cosa diavolo voglia dire questo fenomeno: questo vino è buonissimo e delizioso ma più ne bevo, e più mi vien sete. Ho paura che l'ombra del nostro signor Pantagruete generi gli assetati, come la luna genera i catarri.

(25)

Sottolineiamo in questo caso un elemento topografico: le

alte sfere celesti e il «basso» dello stomaco. Ritroviamo qui, ancora una volta, il nucleo centrale della figura di Pantagruèle: procurare la sete. Ma nel caso citato è la sua ombra che viene ad avere questo ruolo (così come l'ombra della campana dell'abbazia, capace di fecondare). E un carattere grottesco ha anche l'antica credenza nell'influenza della luna (corpo celeste) sul raffreddore (malattia).

Durante il banchetto Panurge racconta una storia di cui abbiamo già parlato: come era riuscito in Turchia a non essere arrostito allo spiedo e come egli stesso riuscì ad arrostitire un turco, così che per un pelo non fu fatto a pezzi da alcuni cani; egli si liberò dal «mal di denti» (cioè dal dolore per il morso dei denti dei cani) gettando ai cani le fette di lardo con cui era stato ricoperto. Si ritrova qui l'immagine dell'incendio, che ha ridotto in cenere la città turca, e l'immagine della guarigione tramite il fuoco: l'essere arrostito allo spiedo ha guarito Panurge dalla sciatica; questo episodio puramente carnevalesco termina con una celebrazione dell'arrosto e dello spiedo.

Ecco che ancora una volta, nell'episodio di Thaumaste, siamo di fronte all'immagine tradizionale di Pantagruèle. Dopo il primo incontro con Pantagruèle, Thaumaste prova una tale sete da essere obbligato a passare la notte a bere vino e a sciacquarsi la gola con l'acqua. Nel corso della disputa, quando il pubblico comincia a battere le mani, Pantagruèle gli dà sulla voce:

Alla qual voce restarono tutti a bocca aperta come oche, e non osavano neppur più tossire, neanche se avessero in gola dieci chilogrammi di piuma. E furono colti da una tal sete per quella sola urlata, che stavano con mezzo palmo di lingua pendente, come se Pantagruèle avesse messo a tutti il sale in gola.

(26)

Anche in un altro episodio che conosciamo già, quello dei cavalieri inceneriti e del banchetto, appare la bocca spalancata di Pantagruèle. Il cavaliere che viene catturato da lui

non era tanto sicuro che Pantagruèle non lo divorasse in un boccone, come avrebbe ben potuto fare, tanto aveva la bocca

larga, con la stessa facilità con cui voi inghiottireste un chiodo di garofano, e senza sentirlo in gola più che un asino un grano di miglio.

(27)

Tutte le immagini dominanti del primo libro riappaiono con maggior vigore nella descrizione della guerra con il re Anarco: la bocca spalancata, la gola, il sale, la sete, l'urina (al posto del sudore), ecc. Sono immagini che, come un filo rosso, si ritrovano in tutti gli episodi della guerra. Pantagruеле manda al re Anarco, tramite un cavaliere prigioniero, un vasetto

pieno di euforia e di grani di coccognidio, canditi in aguardiente a mo' di mostarda, comandandogli di portarlo al suo re, e di dirgli che, se riusciva a mangiarne soltanto un'oncia senza bere, allora avrebbe potuto resistergli senza paura.

(28)

Ma

non appena quegli ne ebbe assaggiato un cucchiaino, gli venne una tale infiammazione di gola, con ulcerazione dell'ugola, che gli si pelò tutta la lingua. E per quanto gli apprestassero rimedi, non trovò nessun altro sollievo, se non di bere senza remissione: perché non appena si staccava il bicchiere dalla bocca, la lingua gli bruciava. Così, si decise che era meglio versargli addirittura il vino in gola con un imbuto.

(29)

Anche i capitani cominciarono a bere seguendo l'esempio del loro re.

E con loro

tutti i soldati dell'esercito cominciarono a trincare, cioncare e sbevazzare allo stesso modo. Insomma, bevvero tanto e poi tanto, che si addormentarono tutti come porci, in disordine qua e là per il campo.

(30).

Nello stesso tempo Pantagruеле e i suoi compagni si preparavano a loro volta al combattimento. Pantagruеле prese duecentotrentasette barili di vino e attaccò alla sua cintura un intero tino di sale. Poi cominciarono a bere un'enorme quantità di vino e, inoltre,

Pantagruеле prese anche delle droghe diuretiche. Dopo di che appiccarono fuoco al campo di Anarco dove tutti continuavano a dormire dopo la sbornia. Il successivo sviluppo di immagini è così caratteristico che lo riporteremo per esteso:

Intanto Pantagruеле cominciò a gettar sale come un seminatore, prendendolo dalla sua barca; e siccome tutti dormivano a bocca aperta e spalancata, gli andava a finire nel gozzo, tanto che quei poveracci tossivano come volpi infreddate, gridando:

- Ohi, Pantagruеле, Pantagruеле, come ci scaldi la ghigna! - E intanto a Pantagruеле venne un'improvvisa voglia di pisciare, a causa delle droghe che gli aveva fatte prendere Panurge, e lanciò il suo getto in mezzo all'accampamento, con tal precisione e abbondanza che li annegò tutti, e ci fu un diluvio particolare per dieci leghe all'ingiro. Anzi, dice la storia che, se ci fosse stata presente anche la gran giumenta di suo padre, e avesse pisciato con lui, avrebbero fatto un diluvio più enorme di quello di Pirra e Deucalione: perché ogni volta che lei pisciava faceva una riviera più grande del Rodano o del Danubio.

A quello spettacolo, i combattenti usciti dalla città, dicevano:

- Son tutti massacrati che fa spavento, vedete il sangue a fiotti!

Ma s'ingannavano, pensando che l'urina di Pantagruеле fosse il sangue dei nemici: perché la vedevano solo ai bagliori dei fuochi delle tende, e a un poco di chiaro di luna.

I nemici, dopo d'esser stati svegliati, vedendosi da una parte il fuoco nell'accampamento, e l'inondazione di quel diluvio orinale, non sapevano che dire né che pensare. Certi dicevano che era la fine del mondo, e il giudizio finale, che dovrà essere consumato dal fuoco; altri, che gli Dei marini Nettuno e Proteo, e i Tritoni e tutto il resto, li avevano assaliti, prova ne sia che si trattava di acqua marina e salata.

Vediamo ritornare qui le principali immagini dei primi capitoli del libro; soltanto che in questo caso l'acqua salata non è sudore ma urina, e non è la terra che la secerne, ma Pantagruèle che, come gigante, assume qui un significato cosmico. Il nucleo tradizionale del personaggio è qui largamente sviluppato e iperbolizzato: un esercito intero di bocche spalancate, un intero tino di sale gettato in queste bocche, l'elemento liquido e le divinità marine, il diluvio di urina salata. C'è un gioco tipico delle immagini: urina - sangue - acqua di mare. Tutte queste immagini si organizzano qui nel quadro del cataclisma universale, della fine del mondo con le fiamme e il diluvio.

L'escatologia medievale è abbassata e rinnovata nelle immagini del «basso» materiale e corporeo assoluto. Siamo di fronte all'incendio carnevalesco che rinnova il mondo. Ricordiamo a questo proposito la «festa dei moccoli» nel carnevale di Roma descritto da Goethe, e il suo grido «A morte!» E ricordiamo anche la rappresentazione carnevalesca del cataclisma nell'«enigma profetico»: i flutti che sommergono tutti, non sono altro che sudore, così come l'incendio mondiale non è che il fuoco gioioso di un focolare. Nel presente episodio, sono abolite tutte le frontiere fra i corpi e le cose; e anche quelle fra la guerra e il banchetto: il banchetto, il vino, il sale, il destare la sete diventano le migliori armi da guerra. Il sangue è sostituito da un abbondante fiotto d'urina dopo una grande bevuta.

Non dimentichiamo comunque che l'urina (come gli escrementi) è la materia gioiosa che nello stesso tempo abbassa e solleva, trasformando la paura in riso. Se la materia fecale è qualcosa di intermedio fra il corpo e la terra (l'anello comico che unisce la terra e il corpo), l'urina è qualcosa di intermedio fra il corpo e il mare. E' per questa ragione che il diavolello Pantagruèle dei misteri, che incarna l'elemento dell'acqua marina salata, diventa fino a un certo punto, in Rabelais, l'incarnazione dell'elemento gioioso dell'urina (la sua urina, come vedremo in seguito, ha delle virtù curative speciali). La materia fecale e l'urina sono la personificazione della materia, del mondo, dell'elemento cosmico e ne fanno qualcosa di

intimo, vicino, corporeo e comprensibile (la materia e l'elemento sono generati e secreti dal corpo stesso). L'urina e la materia fecale trasformano la paura cosmica in gioioso spauracchio carnevalesco.

Non bisogna perdere di vista il ruolo enorme della paura cosmica -paura di tutto ciò che è incommensurabilmente grande e forte: il firmamento, la mole delle montagne, il mare e la paura degli sconvolgimenti cosmici e delle calamità naturali, - nelle più antiche mitologie, nelle concezioni del mondo e nei sistemi di immagini, nelle lingue stesse e nelle forme di pensiero a esse legate. Un vago ricordo di sconvolgimenti cosmici del passato e un'indefinita paura di sconvolgimenti cosmici futuri sono posti alla base del pensiero, della parola e dell'immagine dell'uomo. Questa paura cosmica, alla cui base non c'è niente di mistico nel senso stretto del termine (è la paura ispirata dalle cose materiali grandi e dalla forza materiale invincibile), è utilizzata da tutti i sistemi religiosi, con lo scopo di opprimere l'uomo e la sua coscienza. Sin nelle immagini più antiche dell'arte popolare si ritrova anche la lotta contro la paura cosmica, la lotta contro il ricordo e il presentimento di sconvolgimenti cosmici e di morte. Nelle immagini popolari che riflettono questa lotta, si determina un'autocoscienza veramente umana liberata da ogni paura (32).

Questa lotta contro la paura cosmica in tutte le sue forme e manifestazioni si appuntava non su delle speranze astratte, né sull'eternità dello spirito, ma sul principio materiale che è nell'uomo stesso. L'uomo in qualche modo assimila gli elementi cosmici (terra, acqua, aria, fuoco) trovandoli e percependoli sensibilmente in se stesso, nel suo proprio corpo; egli sente il cosmo in se stesso.

Questa assimilazione degli elementi cosmici negli elementi del corpo è stata realizzata nel modo più cosciente e acuto nel periodo rinascimentale. Ha trovato la sua espressione teorica nell'idea del microcosmo, di cui si serve Rabelais nella riflessione di Panurge sui debitori e creditori. Torneremo in seguito su questi aspetti della filosofia del Rinascimento. Per adesso limitiamoci a sottolineare che la gente assimilava e sentiva in se stessa il cosmo materiale, con i suoi elementi naturali, negli atti e nelle funzioni eminentemente materiali

del corpo: nutrimento, escrementi, atto sessuale; è soprattutto là che ritrovava in se stessa e tastava per meglio dire, dall'interno del proprio corpo, la terra, il mare, l'aria, il fuoco e, in generale, tutta la materia del mondo in tutte le sue manifestazioni e così l'assimilava. Sono proprio le immagini relative al «basso» corporeo che hanno avuto essenzialmente un significato microcosmico.

Nel campo dell'arte figurativa la paura cosmica (come qualsiasi paura) è vinta dal riso. E' per questo che la materia fecale e l'urina, cioè materia comica, corporea e comprensibile hanno avuto in essa un ruolo così grande. E' per questo che vi figurano in quantità astronomica, in scala cosmica. Il cataclisma cosmico, rappresentato con l'aiuto delle immagini del «basso» materiale e corporeo, è abbassato, umanizzato e trasformato in spauracchio comico. La paura cosmica è stata vinta dal riso.

Torniamo adesso all'episodio della guerra con Anarco. Rabelais dà una descrizione particolareggiata del singolare combattimento di Pantagruete e del gigante Lupo Mannaro. Continua il gioco con le stesse immagini. Lupo Mannaro si avvicina a Pantagruete con la bocca spalancata (la gueulle ouverte). E Pantagruete gli gettò dalla barca che aveva attaccata alla cintura, più di diciotto moggi e una mina di sale, riempiendogli la gola, il gozzo, il naso e gli occhi. (33)

Nel combattimento che segue Pantagruete colpisce l'avversario all'inguine e gli versa addosso il rimanente vino:

Onde Lupo Mannaro credé che gli avesse spaccata la vescica e che quel vino fosse l'urina che se ne andava.

(34)

Il capitolo che segue contiene l'episodio della resurrezione di Epistemone e la sua descrizione dell'inferno. Se teniamo presente che gli inferi nella topografia corporea sono rappresentati con immagini del «basso» corporeo o con quelle della gola spalancata di Lucifero e che la morte è assorbimento o ritorno al seno della terra, apparirà chiaro che siamo ancora nello stesso gruppo di immagini della bocca spalancata o del grembo aperto. Nel prossimo capitolo analizzeremo dettagliatamente l'episodio della visita all'inferno.

L'episodio della guerra con il re Anarco si conclude con due immagini di tipo puramente carnevalesco.

La prima è l'immagine utopico-carnevalesca del «gran festino»: quando i vincitori entrarono nella città degli Amauroti,

si fecero degli splendidi fuochi di gioia dappertutto, e meravigliose tavole-rotonde, riboccanti di viveri, in mezzo ad ogni strada. Fu un vero ritorno dei tempi di Saturno, tant'era la baldoria che vi si faceva.

(35)

La seconda è l'immagine della deposizione carnevalesca del re Anarco battuto, di cui abbiamo già parlato. Così la guerra si conclude con un banchetto e una detronizzazione carnevaleschi.

Nel capitolo che segue si racconta come Pantagruale durante una pioggia torrenziale protegge un intero esercito «tirando fuori la lingua». Poi è descritto un viaggio del narratore (Alcofribas) nella bocca di Pantagruale. Essendo capitato nella bocca spalancata del gigante, Alcofribas vi scopre tutto un universo sconosciuto: vasti prati, boschi, città fortificate. In questa bocca si trovano più di venticinque reami e i loro abitanti sono convinti che il loro mondo sia più vecchio della terra. Alcofribas passa sei mesi nella bocca del suo eroe, si nutre di ciò che passa attraverso la bocca di Pantagruale e soddisfa i suoi bisogni naturali nella sua gola.

Questo episodio, benché sia stato ispirato a Rabelais dalla Vera historia di Luciano, completa alla perfezione tutta la serie di immagini della bocca spalancata che abbiamo esaminato. Nella bocca, del resto, si trova tutto un mondo, è una sorta di inferno orale.

Come l'inferno nella visione di Epistemone, questo mondo della bocca è in un certo qual modo organizzato come «un mondo alla rovescia», dove per esempio vengono pagati non coloro che lavorano ma quelli che dormono.

Nella storia di questo mondo «più antico della terra» che si trova nella bocca di Pantagruale, si intravede l'idea della relatività dei giudizi spaziali e temporali, ma visti sotto il loro aspetto comico e grottesco.



Il XXXIII capitolo parla della malattia e della guarigione di Pantagruete. Egli si ammala di indigestione. E durante la malattia la sua urina abbondante e calda fa nascere in diverse parti della Francia e dell'Italia delle sorgenti calde che posseggono delle virtù curative. Ancora una volta Pantagruete è l'incarnazione dell'allegro elemento cosmico-corporeo dell'urina.

Più oltre c'è la descrizione di alcuni uomini che scendono nello stomaco di Pantagruete per pulirglielo. Essi, armati di zappe, vanghe e ceste entrano in grandi palle di rame che Pantagruete ingoia (immagine della deglutizione) come fossero delle pillole. Una volta arrivati nello stomaco questi uomini escono fuori dalle palle di rame e si mettono al lavoro. Come la bocca nel capitolo precedente, anche qui lo stomaco è descritto su scala enorme, quasi cosmica.

Anche nel capitolo che segue e che è l'ultimo, si ritrovano delle immagini grottesche del corpo. Qui viene tracciato un piano delle altre parti dell'opera. Fra gli episodi citati è menzionata anche la disfatta degli inferi compiuta da Pantagruete, che getterà in questa occasione Proserpina nelle fiamme e farà cadere quattro denti e spezzerà un corno a Lucifero. Più oltre Pantagruete ha intenzione di andare a fare un viaggio sulla luna per assicurarsi che i tre quarti di luna si trovino realmente, durante la sua fase calante, nella testa delle donne.

Così, dall'inizio alla fine di tutto il primo libro (cronologicamente) del romanzo, si ritrova come leitmotiv l'immagine della bocca spalancata, della gola, dei denti e della lingua. La bocca spalancata è uno dei tratti caratteristici del Pantagruete diavoleto dei misteri.

L'immagine della bocca spalancata si associa a quelle della deglutizione e dell'atto di divorare, da una parte, e a quelle del ventre, delle budella, del parto, dall'altra. Ma nello stesso tempo intorno ad essa gravitano anche le immagini del banchetto, come pure quelle della morte, della distruzione e degli inferi. E, infine, ad essa è legato un altro motivo basilare dell'immagine tradizionale di Pantagruete: la sete, l'elemento liquido, il vino, l'urina. Così tutti gli organi principali, i luoghi, e tutti gli avvenimenti più importanti della vita del corpo grottesco sono sviluppati e descritti, qui, intorno all'immagine

centrale della bocca spalancata.

Essa è l'immagine più evidente del corpo aperto, non chiuso. E' la porta spalancata sulle profondità del corpo. E la sua apertura e la sua profondità sono accresciute ancora di più dal fatto che all'interno della bocca si trova tutto un mondo abitato, che nel profondo dello stomaco scendono degli uomini, come in una miniera sotterranea. Ma nello stesso tempo l'apertura del corpo si esprime ancora meglio nell'immagine del grembo spalancato della madre di Pantagruele, del seno fertile della terra imbevuta del sangue di Abele, degli inferi, ecc. Tutte queste profondità corporee sono fertili: in esse ciò che è vecchio trova la morte e nasce il nuovo a profusione; tutto il primo libro è letteralmente saturo di immagini che esprimono la potenza sessuale, la fecondità, l'abbondanza.

Accanto a questa apertura del corpo figura costantemente il fallo e la braghetta (come suo sostituto). Così, il corpo grottesco appare privo di facciata, privo di una superficie chiusa, privo di una fisionomia espressiva: è rappresentato sia dalle profondità corporee feconde, sia dalle protuberanze adatte alla riproduzione. Questo corpo assorbe e dà la vita, prende e restituisce.

Questo corpo, formato da profondità feconde e da protuberanze riproduttrici non è mai rigorosamente separato dal mondo: si trasforma in esso, vi si mescola e vi si fonde; in esso (come nella bocca di Pantagruele) si fondono mondi nuovi e sconosciuti. Il corpo assume una dimensione cosmica e il cosmo una dimensione corporea. Gli elementi cosmici si trasformano in gioiosi elementi corporei del corpo che cresce, che procrea, che vince.

Pantagruele fu ideato e scritto nel 1532, in un periodo in cui alcune calamità naturali avevano colpito la Francia. A dire il vero, esse non furono particolarmente straordinarie e catastrofiche, ma furono tutte abbastanza forti e manifeste da colpire la coscienza dei contemporanei e ravvivare in essi la paura cosmica e le idee escatologiche.

Il Pantagruele era in una certa misura una replica gioiosa contrapposta alla paura cosmica risvegliata da queste calamità e al clima religioso-escatologico dell'epoca. Abbiamo davanti un superbo modello di pubblicistica rinascimentale creato sulla

base della tradizione popolare. E' l'eco combattiva di avvenimenti all'ordine del giorno, di pensieri e stati d'animo attuali in quel periodo storico.

Nel 1532 ci furono un caldo e una siccità pesanti e lunghi, che si prolungarono dalla primavera fino al mese di novembre, cioè per sei mesi. La siccità minacciava seriamente tutte le colture e soprattutto le vigne. La chiesa organizzava numerosi Te Deum e processioni religiose dei quali abbiamo trovato le caricature parodiche all'inizio del libro. Nell'autunno di quello stesso anno in molti posti della Francia scoppiò un'epidemia di peste che continuò fino all'anno dopo. Il Pantagruuele contiene delle allusioni alla peste; per esempio quando si parla delle malefiche esalazioni dallo stomaco dell'eroe che soffre per una indigestione.

Così le calamità naturali e la peste avevano risvegliato in quegli anni, come nel XIV secolo, la vecchia paura cosmica e, di conseguenza, il sistema di immagini escatologiche e di idee mistiche. Ma questi stessi fenomeni, come in generale tutte le catastrofi, hanno l'effetto di risvegliare il criticismo storico e la tendenza ad una libera revisione di tutte le tesi e i giudizi dogmatici (come fu il caso di Boccaccio e Langland nel XIV secolo). Qualcosa di simile, anche se in misura diversa, accadeva anche quando Rabelais scriveva il suo Pantagruuele, e gli servì da punto di partenza per il suo libro.

E' possibile che l'immagine del diavoletto Pantagruuele, che stimola la sete, e la tonalità stessa di quest'immagine vengano fuori dal linguaggio libero della piazza e delle conversazioni conviviali e familiari, in cui Pantagruuele era il destinatario diretto delle maledizioni gioiose scagliate contro il mondo e la natura, il protagonista di libere parodie in tema di escatologia, di pensiero, di catastrofi mondiali, ecc. Attorno a questa immagine Rabelais ha concentrato un materiale immenso, elaborato nel corso dei millenni, materiale fornitogli dalla cultura comica popolare, che rifletteva la lotta contro la paura cosmica e l'escatologia, e che ha dato vita all'immagine di un cosmo gioioso, materiale e corporeo, in stato continuo di crescita e rinnovamento.

Il primo libro è in effetti il più cosmico di tutti. Negli altri questo elemento si indebolisce e in primo piano emergono i motivi storici, sociali e politici. Comunque la vittoria sulla

paura cosmica e l'escatologia è, sino alla fine del romanzo, uno dei temi principali.

Il corpo grottesco ha un ruolo considerevole nello sviluppo di questo tema. Il corpo universale che cresce ed è continuamente trionfante si sente, nel cosmo, come fosse a casa propria. E' carne e sangue della carne e del sangue del cosmo, in lui si ritrovano gli stessi elementi e forze cosmiche, ma sono organizzati nel modo migliore; il corpo è l'ultima e la migliore parola del cosmo; è la forza cosmica dominante; non ha paura del cosmo con tutti i suoi elementi. E neanche la morte gli fa paura: la morte dell'individuo è soltanto un momento della vita trionfante del popolo e dell'umanità, un momento indispensabile per il loro rinnovamento e il loro perfezionamento.

Esaminiamo adesso alcune fonti del corpo grottesco. Ma accenneremo soltanto a singoli gruppi tra le fonti che sono più vicine a Rabelais. Come abbiamo già detto, la concezione grottesca del corpo viveva anche nelle immagini della lingua stessa, soprattutto nelle forme del linguaggio familiare; e stava anche alla base di tutti i tipi scherzosi di gesti che servivano a ingiuriare, abbassare, stuzzicare, ecc. (far le corna, far marameo, mostrare il didietro, sputare, e vari gesti osceni); questa concezione ispira infine le forme e i generi folclorici più vari. Le immagini del corpo grottesco si ritrovavano dappertutto ed erano comprensibili, abituali e familiari a tutti i contemporanei di Rabelais. I vari gruppi di fonti di cui parleremo ora non sono che alcune espressioni tipiche di questa concezione del corpo largamente dominante e diffusa, direttamente legata alla tematica del romanzo di Rabelais.

Soffermiamoci per prima cosa sulle leggende sui giganti. Il gigante è per definizione l'immagine grottesca del corpo. Ma, a seconda dei casi, il suo carattere grottesco può essere più o meno accentuato.

Nei romanzi cavallereschi, estremamente diffusi all'epoca di Rabelais, le figure dei giganti, assai frequenti, avevano perduto quasi del tutto i loro tratti grotteschi. Nella maggior parte dei casi veniva sottolineata soltanto la loro straordinaria forza fisica e la fedeltà al loro sovrano-vincitore.

Nella tradizione eroicomica italiana - in Pulci (Morgante) e in particolare in Folengo (Fracassus) - le figure dei giganti trasposte dal piano cortese a quello comico, mantengono i loro tratti grotteschi. La tradizione italiana dei giganti comici era molto nota a Rabelais e dobbiamo considerarla come una delle fonti principali per le sue immagini grottesche del corpo.

Comunque la fonte più diretta è stata, come si sa, un libricino popolare, *Les grandes Cronicques de Gargantua* (1532). E' un'opera anonima che, anche se contiene in effetti alcuni elementi di travestimento parodico dei romanzi cavallereschi del ciclo di re Artù, non può essere in nessun caso considerata come una parodia letteraria nell'accezione più tarda del termine. Le figure dei giganti hanno un carattere grottesco-corporeo chiaramente espresso. Questo libricino riprende del resto una leggenda popolare, che si tramandava oralmente, sul gigante Gargantua. Nella tradizione orale tale leggenda sopravvisse sino all'apparizione delle Grandi cronache e ha continuato a vivere fino ai nostri giorni non soltanto in Francia, ma anche in Inghilterra. Le varie versioni di questa leggenda, messe per iscritto nel XIX secolo, sono state raccolte da P. Sébillot in un libro, *Gargantua dans les traditions populaire* (Paris 1883). Altre leggende su Gargantua sono state più recentemente raggruppate da Jean Baffier, *Nos géants d'autrefois. Récits berrichons* (Paris 1920). Anche nella più tarda tradizione orale la figura di Gargantua ha un carattere totalmente grottesco. In primo piano figura la fame fantastica del gigante, poi seguono le altre funzioni grottesche del corpo: in Francia si usa ancora l'espressione *Quel Gargantua!* che significa «che mangione!»

Tutte queste leggende sui giganti sono strettamente legate alla conformazione geografica dei luoghi in cui sono raccontate: la leggenda trova sempre un punto d'appoggio chiaro ed evidente nel rilievo della regione, e trova nella natura il corpo del gigante smembrato, disseminato o schiacciato. Esiste ancora in diversi luoghi della Francia una gran quantità di rocce, di pietre, di monumenti megalitici, di dolmen, di menhir, ecc., il cui nome è legato a quello di Gargantua: sono le differenti parti del suo corpo e i differenti oggetti che egli usa; incontriamo per esempio «il dito di Gargantua», «il dente di Gargantua», «il cucchiaino di

Gargantua», «il paiolo di Gargantua», «la pentola di Gargantua», «la poltrona di Gargantua», «il bastone di Gargantua», ecc.; siamo di fronte, in sostanza, al complesso rabelaisiano delle membra sconnesse del corpo del gigante, degli utensili da cucina e degli oggetti di uso domestico. Al tempo di Rabelais questo universo di pietra degli oggetti e del corpo smembrato del gigante era naturalmente ancora più ricco.

Le parti del corpo del gigante e i suoi utensili, disseminati per tutta la Francia, avevano un'evidenza grottesca eccezionale e non potevano, di conseguenza, non esercitare una certa influenza sulle immagini di Rabelais. Per esempio nel Pantagruèle si parla della grande pentola in cui veniva cotta la pappa del nostro eroe bambino; questa pentola, secondo quanto afferma l'autore, è possibile ritrovarla ancora a Bourges. Adesso a Bourges non esiste nulla di simile ma, secondo una testimonianza del XIV secolo, esisteva realmente una grande pietra a forma di coppa che portava il nome di scutella gigantis e in cui si racconta che i mercanti versassero il vino per i poveri una volta l'anno. Quindi Rabelais ha preso queste immagini dalla realtà (36).

Oltre alle immagini grottesche del corpo delle Grandi cronache, bisogna menzionare ancora un'opera anonima apparsa nel 1537, *L'élève de Pantagruel*, che riflette l'influenza di Rabelais stesso e di Luciano (*Vera historia*), ma nella quale troviamo anche l'elemento della festa popolare e l'enorme influenza della tradizione orale delle leggende sui giganti. E questo libro esercitò, a sua volta, una grande influenza su Rabelais.

Bisogna sottolineare il ruolo dei giganti nella festa popolare. Il gigante era un personaggio abituale del repertorio da baraccone delle fiere (egli aveva sempre accanto un nano, ed è una tradizione questa che esiste ancor oggi). Ma era anche una figura obbligatoria nelle processioni di carnevale, in quelle della «festa del Corpus Domini», ecc.; alla fine del Medioevo molte città, oltre ad avere i loro «buffoni», avevano anche i loro «giganti» stabili, e persino una «famiglia di giganti» che era mantenuta a spese della città ed era tenuta a partecipare a tutte le processioni durante le varie feste popolari. Quest'abitudine di avere dei giganti cittadini, in numerose città

e borghi del nord della Francia e soprattutto del Belgio si è mantenuta viva fino al XIX secolo: per esempio a Lille, a Douai, a Cassel, ecc. In quest'ultima città, nel 1835, alla festa organizzata in ricordo della carestia del 1638, partecipò un gigante che era presente alla cerimonia della distribuzione gratuita della zuppa a tutta la popolazione. Questo legame del gigante col cibo è molto caratteristico. In Belgio esistevano delle «canzoni sui giganti» cantate in occasione di alcune feste, dove la figura del gigante era messa in stretta relazione col focolare domestico e con la preparazione delle vivande.

La figura del gigante nella festa popolare, che appare come un elemento essenziale dei divertimenti popolari di piazza e dei cerimoniali carnevaleschi, era ben nota a Rabelais, sebbene non possediamo alcuna documentazione precisa a riguardo. Comunque egli conosceva anche le varie leggende locali sui giganti che non ci sono pervenute. Nel romanzo sono ricordati i nomi di giganti leggendari che attestano il loro particolare legame con il cibo e l'atto di inghiottire: Ingollavento (Engolevent), Chiappamosche (Happe mousch), Mangiafieno (Maschefoin) e altri.

Rabelais conosceva anche i giganti della mitologia, di cui abbiamo già parlato, ma bisogna ricordare soprattutto il Cyclops di Euripide di cui parla due volte nel romanzo.

Sono dunque queste le fonti delle immagini dei giganti. Si suppone che per Rabelais abbiano avuto un maggiore significato le figure di giganti della festa popolare, che godevano di enorme popolarità, erano conosciuti da tutti, erano profondamente pervasi dall'atmosfera di libertà della pubblica piazza parata a festa, e che, infine, erano strettamente legati alle idee popolari sulla dovizia e sull'abbondanza materiale e corporea.

Indubbiamente la figura del gigante delle fiere e l'atmosfera che lo circondava hanno influenzato anche la rielaborazione della leggenda di Gargantua nel libro popolare *Le grandi cronache*. E siamo convinti che l'influenza dei giganti popolari, nella loro veste di personaggi legati alla piazza e alla fiera, sia stata fortissima sulle figure di giganti dei primi due libri del romanzo di Rabelais.

Per quanto riguarda *Le grandi cronache*, riteniamo che la loro influenza sia stata più superficiale e debba essere

ricondata, in sostanza, solo al prestito di una serie di elementi d'intreccio.

Uno dei gruppi di fonti più importanti per le immagini grottesche, è il ciclo di leggende e di opere letterarie legate alle cosiddette «meraviglie dell'India», che hanno esercitato una influenza determinante su tutte le opere fantastiche del Medioevo e di cui sentiamo l'influenza, diretta e indiretta, anche nel romanzo di Rabelais. Raccontiamo brevemente la storia di questa tradizione.

Il primo autore che raccolse tutte le storie sulle meraviglie dell'India fu il greco Ctesia di Cnido che visse in Persia nel IV secolo a.C. Egli riunì tutti i racconti sui tesori, sulla flora e la fauna meravigliose dell'India, sulla conformazione fisica straordinaria dei suoi abitanti. Questo testo, che non ci è pervenuto, venne utilizzato da Luciano (in *Vera historia*), da Plinio, da Isidoro di Siviglia e da altri ancora.

Nel II secolo d.C. ad Alessandria fu scritta un'opera, il *Physiologus*, il cui testo non ci è pervenuto; è un trattato di storia naturale mescolato a leggende e meraviglie, che descrive minerali, piante e animali. «I regni della natura» si intrecciano spesso con le immagini più grottesche. Il libro fu ampiamente utilizzato in epoche successive, e in particolare da Isidoro di Siviglia, il cui lavoro sarebbe servito da fonte essenziale per i bestiari medievali.

Fu lo Pseudo-Callistene che, nel III secolo d.C., raccolse tutte queste leggende. Di questo lavoro esistono due versioni latine: una è di Giulio Valerio, composta intorno all'anno 300, e l'altra, intitolata *Historia de Proeliis* [di Alessandro Magno], risale al X secolo. In seguito il compendio di leggende di Callistene è entrato in tutte le opere cosmografiche del Medioevo (Brunetto Latini, Gautier de Metz, ecc.). Tutti questi libri erano profondamente pervasi dalla concezione grottesca del corpo ereditata dalla fondamentale raccolta di «meraviglie dell'India» di Callistene.

In seguito, le leggende sulle meraviglie indiane penetrano nei racconti di viaggi sia reali (come per esempio Marco Polo), che immaginari (il libro estremamente popolare di Jean de Mandeville).



Nel XIV secolo, tutti questi viaggi furono raccolti in un manoscritto unico, *Merveilles du monde*, illustrato da interessanti miniature che rappresentano esseri umani tipicamente grotteschi. Infine le meraviglie indiane penetrano anche nel poema in versi alessandrini *Le roman d'Alexandre*.

Così venne a crearsi e si diffuse la leggenda sulle meraviglie dell'India che determinò anche i soggetti di moltissime opere delle arti figurative medievali.

Ma che carattere hanno dunque queste meraviglie dell'India? Le leggende descrivevano le favolose ricchezze dell'India, la sua natura straordinaria e raccontavano anche delle storie fantastiche: diavoli che vomitavano fuoco, erbe magiche, foreste incantate, la fontana della giovinezza. E vi erano anche molte descrizioni di animali. Accanto ad animali reali (elefante, leone, pantera, ecc.) venivano descritti dettagliatamente degli animali fantastici, draghi, arpie, liocorni, fenici, ecc. E' da qui che vengono ripresi sia il grifone di cui parla Mandeville, che il dragone di Brunetto Latini.

Ma ciò che più ci interessa è la descrizione di esseri umani straordinari, tutti di carattere grottesco. Alcune di queste creature sono per metà uomini e per metà bestie, come per esempio l'ippopodo i cui piedi sono forniti di zoccoli, le sirene, i cinocefali che abbaiano invece di parlare, i satiri, i centauri, ecc. Ne deriva così tutta una galleria di immagini del corpo ibrido. E vi si trovano, beninteso, anche giganti, nani e pigmei, e infine persone colpite da varie anomalie fisiche: esseri con una sola gamba, senza testa, con il viso sul petto, con un occhio solo sulla fronte, con gli occhi sulle spalle o sulla schiena, o altri a sei braccia o altri ancora che mangiano con il naso, ecc. Tutto ciò non è altro che una fantasia anatomica grottesca, che godeva di immenso favore nel Medioevo.

Anche Rabelais amava molto queste fantasie, questo libero gioco con il corpo e i suoi organi: basta ricordare i suoi pigmei, generati da un peto di Pantagruel che hanno il cuore vicino all'apertura anale, i mostruosi figli di Antiphysis, la celebre descrizione di Quaresimante, ecc. In tutte queste immagini appare il carattere di fantasticheria anatomica.

Le leggende sulle meraviglie dell'India hanno un'altra particolarità molto importante: il loro legame con l'inferno. La maggior parte dei demoni che popolavano i boschi e le valli

dell'India era così insolita che si pensava che in alcune parti del suolo ci fossero degli orifizi che conducevano direttamente all'inferno. D'altra parte il Medioevo era convinto che il paradiso terrestre, cioè la prima dimora di Adamo ed Eva, si trovasse proprio in India, a tre giorni di viaggio dalla fonte della giovinezza. Dicevano anche che Alessandro il Macedone avesse visto in India la «dimora dei saggi» chiusa ermeticamente da tutte le parti, dove costoro avrebbero dovuto restare fino al giorno del giudizio universale. Le leggende sul presbitero Giovanni e sul suo regno (che si trovava in India) narravano anche di sentieri diretti all'inferno e al paradiso terrestre. E' attraverso il suo regno che scorreva il fiume Physon la cui fonte si trovava nel paradiso terrestre. L'esistenza di sentieri e orifizi (trous) che portano all'inferno o al paradiso terrestre conferisce a questi paesi meravigliosi un senso di vastità del tutto insolito. Tutto ciò è in relazione con la percezione e l'interpretazione artistica e ideologica che veniva data dello spazio durante il Medioevo. Lo spazio terrestre è costruito a immagine del corpo grottesco: comprende altitudini e depressioni. La chiusa superficie della terra si scontra continuamente con il tendere verso l'alto o verso il basso, cioè le profondità della terra, l'inferno.

Si credeva che in questi orifizi e profondità, come nella bocca di Pantagruelle, esistesse un altro universo. E viaggiando per la terra si cercavano i portoni o le porte che vi dessero accesso. L'opera classica che meglio ha espresso tale idea è la *Navigatio Sancti Brendani* di cui parleremo nel prossimo capitolo. Nelle leggende popolari questo spazio terrestre formato da altitudini e depressioni (trous) era più o meno personalizzato.

Tutto ciò ha contribuito a creare il carattere particolare della topografia medievale e una particolare idea del cosmo. Nel prossimo capitolo comunque tratteremo più approfonditamente tale problema.

Il ciclo di leggende sulle meraviglie dell'India godeva dunque, nel Medioevo, di una enorme popolarità. E oltre che su questa letteratura cosmografica in senso lato (che includeva anche i racconti di viaggio), esso ha avuto un'enorme influenza anche su tutta la creazione letteraria di quel periodo. Anzi si può affermare che le meraviglie dell'India hanno avuto un

potente influsso anche sulle arti figurative: come abbiamo già detto hanno ispirato infatti i motivi di molte miniature, disegni illustrati, pitture murali e sculture delle cattedrali e delle chiese.

E' dunque in parte grazie alle meraviglie dell'India che l'immaginazione e gli occhi dell'uomo del Medioevo si abituarono all'immagine del corpo grottesco. E l'uomo del Medioevo incontrava dappertutto questo corpo ibrido, nella letteratura come nelle arti figurative, insieme alle stravaganze anatomiche più fantasiose e a un libero gioco con le membra e gli organi interni del corpo umano. Ed era abituato a vedere violati tutti i confini fra il corpo e il mondo.

Così le meraviglie dell'India sono una fonte molto importante per la concezione grottesca del corpo. E bisogna aggiungere che all'epoca di Rabelais tali leggende erano ancora vive e stimolavano l'interesse generale.

Nell'ultimo capitolo del Pantagruelle Rabelais, riassumendo il successivo svolgimento del romanzo, fa allusione al viaggio del suo eroe nel paese del presbitero Giovanni (37), cioè in India; subito dopo doveva esserci l'episodio della sconfitta dell'inferno il cui ingresso, naturalmente, si trovava nel paese del presbitero Giovanni. E' evidente dunque che nell'intenzione primitiva del libro le meraviglie dell'India dovevano avere un ruolo considerevole. E, beninteso, l'influenza diretta e indiretta delle leggende relative alle meraviglie dell'India sull'anatomia grottesca e fantastica di Rabelais è stata particolarmente forte.

Un'altra fonte molto importante della concezione grottesca del corpo è stata la scena dei misteri medievali, e, in particolare, le diableries.

Nelle diableries l'immagine del corpo è puramente grottesca. Vi si ritrova spesso il corpo fatto a pezzi, arrostito, bruciato, ingoiato. Per esempio, nel *Mystère des Actes des Apotres* in cui abbiamo incontrato per la prima volta il diavolello Pantagruelle, Lucifero ordina ai diavoli di arrostitire qualche eretico: segue una descrizione lunga e dettagliata dei mezzi usati a tal fine. In un altro mistero, il *Mystère de Saint Quentin* si trova un lungo elenco di verbi, più di cento, che esprimono i diversi supplizi corporei: corpi bruciati sul fuoco, mutilati, squartati, fatti a pezzi. Si tratta in questo caso di uno smembramento grottesco, di un'anatomizzazione del corpo. Le

immagini del divoramento delle anime dei peccatori in Rabelais sono direttamente legate alle diableries. Abbiamo già parlato del carattere grottesco-corporeo con cui vengono rappresentati i diavoli e dei loro gesti nelle diableries.

La disposizione stessa della scena dei misteri ha un grande significato come fonte della concezione grottesca del corpo. La scena rifletteva le concezioni medievali sull'organizzazione gerarchica dello spazio nel mondo. Nella parte anteriore della scena si trovava una particolare costruzione, una specie di piattaforma che costituiva il primo piano della scena. Questa piattaforma stava a significare la terra. Il fondo della scena era occupato da una sezione leggermente sopraelevata, il paradiso o il cielo (questo nome adesso serve a designare non più il fondo della scena, ma la parte superiore dei posti riservati agli spettatori, cioè la galleria). Sotto la piattaforma che rappresentava la terra si trovava la cavità dell'inferno che era costruito con un largo sipario sul quale era dipinta la testa gigantesca e terribile del diavolo (Arlecchino). Questo sipario poteva essere tirato con l'aiuto di cordoni e i diavoli saltavano fuori proprio dalla bocca spalancata di Satana (o a volte anche dagli occhi) e saltellavano sulla piattaforma che rappresentava la terra. L'autore di un mistero del 1474 dà la seguente indicazione scenografica: «Fare l'inferno sotto forma di una immensa gola che possa aprirsi e richiudersi secondo l'occorrenza» (38).

Così la bocca spalancata è quello che gli spettatori dei misteri si trovavano per prima cosa davanti, e questa entrata dell'inferno era situata in mezzo alla parte anteriore della scena, proprio al livello dei loro occhi. Questa gueulle d'enfer, com'era solitamente chiamata, polarizzava l'attenzione del pubblico. Abbiamo già detto che la diablerie - questa parte del mistero che si svolgeva sulla pubblica piazza - aveva sempre molto successo fra gran parte della popolazione e spesso oscurava il resto dello spettacolo. Così questa struttura della scena del mistero non poteva non esercitare una grande influenza sulla percezione artistica della realtà spaziale presso il vasto pubblico medievale: il pubblico si abituò all'immagine della bocca spalancata nel suo aspetto cosmico, imparò a fissare questa bocca e ad aspettare l'apparizione dei personaggi più interessanti e grotteschi. Se si prende in considerazione

l'immenso peso specifico della scena del mistero nella vita artistica e ideologica del tardo Medioevo, si può affermare senza dubbio che l'immagine della bocca spalancata è legata alla rappresentazione artistica sia del mondo che della sua incarnazione spettacolare-teatrale.

Otto Driesen, che ha dedicato alla bocca di Arlecchino delle pagine molto belle del suo libro, *Der Ursprung des Harlekin*, alla pagina 149 (fig. 1) riproduce lo schizzo di un balletto del XVII secolo (conservato negli archivi dell'Opera di Parigi). Al centro della scena si trova una testa enorme con la bocca spalancata, al cui interno sta una diavolessa, due diavoli fanno capolino dagli occhi e altri due siedono ciascuno in una cavità delle orecchie mentre diavoli e clown danzano tutt'attorno alla testa. Questo schizzo prova che nel XVII secolo l'immagine della bocca spalancata e le azioni che vi si svolgevano dentro erano ancora in uso ed erano abbastanza comprensibili per il pubblico. Fra l'altro, Driesen segnala che ancora al suo tempo l'espressione *manteau d'Arlequin* era un termine tecnico dei teatri parigini per indicare la parte anteriore della scena.

Così, la topografia della scena dei misteri aveva alla base la topografia del corpo grottesco. E' assolutamente certo che la bocca spalancata, come immagine dominante del Pantagruеле, sia legata non soltanto al nucleo tradizionale della immagine di questo personaggio (gettare il sale nella bocca, ecc.), ma anche alla disposizione della scena dei misteri che abbiamo ora preso in considerazione. Nell'organizzazione delle immagini di Rabelais si ritrova senza alcun dubbio la topografia del corpo grottesco, ora esaminata nella scena dei misteri. Per quanto ne sappiamo, nessuno studioso di Rabelais ha mai messo in evidenza il ruolo dominante della bocca spalancata nel primo libro e non l'ha mai messa in relazione alla struttura della scena dei misteri. Comunque, c'è ancora un'altra cosa da tener presente per comprendere meglio il nostro scrittore: egli stesso testimonia l'influenza enorme che hanno avuto le forme teatrali di spettacolo popolare sulla sua prima opera e sul carattere della sua visione e concezione artistica e ideologica. E prova anche che l'immagine della bocca spalancata, nel suo aspetto grottesco e cosmico, per quanto bizzarra e incomprensibile possa apparire al lettore moderno, era per i contemporanei di Rabelais estremamente vicina e

comprensibile: il loro sguardo vi era abituato, e la sua universalità e i suoi legami cosmici parevano loro del tutto naturali così come i personaggi grotteschi che saltavano fuori dalla bocca spalancata sulla scena in cui si stavano rappresentando i fatti universali tratti dalla Bibbia e dal Vangelo. Il valore topografico di questa bocca spalancata, come porta dell'inferno, è anche chiaramente comprensibile e evidente. Questa è stata l'influenza che le scene dei misteri e le diableries hanno avuto sullo sviluppo della concezione grottesca del corpo in Rabelais.

Una qualche influenza sull'evoluzione delle concezioni del corpo grottesco hanno avuto anche le reliquie, il cui ruolo fu estremamente importante nel mondo medievale. Si può affermare che parti del corpo dei santi erano sparpagliate per tutta la Francia (e per tutto il mondo cristiano medievale). Anche le più piccole e modeste chiese e monasteri avevano le loro reliquie, cioè una parte o particella di corpo, e a volte qualcosa di veramente straordinario (per esempio una goccia di latte del seno della Vergine; il sudore di santi, di cui parla Rabelais); e poi mani, gambe, teste, denti, capelli, dita, ecc.; si potrebbe fare una lista grottesca interminabile degli organi del corpo smembrato. All'epoca di Rabelais le reliquie erano largamente derise, soprattutto dalla satira protestante; lo stesso agelasta Calvino scrisse una sorta di pamphlet sulle reliquie, dove non mancano certo i lati comici.

Nella letteratura medievale il corpo smembrato di un santo dava luogo molto spesso ad immagini ed enumerazioni grottesche. Nel Trattato di Garcia (1099), una delle migliori imitazioni parodiche medievali, di cui abbiamo già parlato, il personaggio principale, un ricco arcivescovo simoniacco di Toledo, va a Roma a trovare il papa e gli porta in regalo le reliquie miracolose dei Santi martiri Rufino e Albino. Nel linguaggio parodico dell'epoca questi santi fantastici stavano a significare l'oro e l'argento. L'autore descrive l'amore particolare del papa per questi santi. Ne fa una celebrazione e domanda che gli vengano portate tutte le loro preziose spoglie, facendo pure un elenco grottesco delle parti del loro corpo.

[... ] il fegato di Albino, le budella di Ruffino, il ventre, lo stomaco, i reni, il deretano, le costole, il petto, le gambe, le braccia, il collo. Cos'altro ancora? Tutte le parti del corpo dei due martiri.

Vediamo dunque che già dall'XI secolo le reliquie fornivano l'occasione per una descrizione anatomica puramente grottesca del corpo.

Del resto, più generalmente, si può affermare che la letteratura latina ricreativa era particolarmente ricca di immagini di questo tipo. Abbiamo già parlato della grammatica parodica in cui tutte le categorie grammaticali erano, nella maggior parte dei casi, trasposte sul piano del «basso» corporeo. Il rinnovamento delle categorie astratte e dei concetti filosofici astratti sul piano materiale e corporeo, era un tratto caratteristico generale della letteratura ricreativa del Medioevo.

Nel celebre dialogo fra Salomone e Marcolfo (citato da Rabelais nel *Gargantua*), alle sentenze astratte ed elevate di Salomone sono contrapposte le risposte dell'imbroglione Marcolfo, che, la maggior parte delle volte, trasportano il problema su un piano materiale e corporeo assai grossolano.

Riportiamo ancora un esempio interessante dell'anatomia grottesca medievale. A partire dal XIII secolo in tutti i paesi d'Europa era assai conosciuta una poesia intitolata *Il testamento dell'asino*. Un asino, sul punto di morire, lascia le diverse parti del suo corpo ai diversi gruppi sociali e professionali, cominciando dal papa e dai cardinali. Così la ripartizione del corpo che viene data, è accompagnata da una parallela suddivisione della gerarchia sociale: la testa dell'asino andrà ai papi, le orecchie ai cardinali, la voce ai cantori, i suoi escrementi ai contadini (per farne concime), ecc. La fonte di questa anatomia grottesca è da ricercare molto lontano. Secondo San Geronimo, già nel IV secolo d.C. era abbastanza diffuso fra gli studenti il *Testamentum porcelli*. Questo antico testamento fu anche ricopiato nel Medioevo (e ci è pervenuto); apparentemente sembra sia stata la fonte principale del *Testamento dell'asino*.

Nelle imitazioni parodiche di questo tipo è interessante la correlazione fra lo smembramento del corpo e lo

smembramento della società. Si tratta di una parodia delle più antiche e più diffuse concezioni mitiche, che facevano derivare i diversi gruppi sociali dalle differenti parti del corpo divino, smembrato, nella maggior parte dei casi, in un rito sacrificale (il Rgveda è il testo più antico che testimonia tale topografia socio-corporea) (39).

Nel nostro caso, invece del corpo divino troviamo il corpo dell'asino. Come abbiamo già affermato, l'asino è una parodia tradizionale molto antica della divinità. Nelle parodie medievali il ruolo dell'asino, dei suoi organi, del suo ragliare e degli urli di incitamento che gli venivano lanciati, era enorme. In Rabelais troviamo gli urli dell'asinaio e, a più riprese, il termine vietz d'azes che è un insulto abbastanza corrente che fa riferimento al fallo dell'asino. Il carattere topografico di questo insulto è evidentissimo. Ricordiamo ancora un'espressione che si ritrova in Rabelais: «E' difficile come fare uscire un peto dal culo di un asino morto». Si tratta di un particolare potenziamento del «basso» topografico: un deretano, che per di più è di un asino, ancor peggio, di un asino morto. Ingiurie potenziate di questo tipo sono frequenti nella lingua di Rabelais.

Altra fonte importante della concezione grottesca del corpo sono gli spergiuri, le bestemmie, le espressioni ingiuriose di ogni tipo. Ne abbiamo già ampiamente parlato per cui ci limiteremo soltanto a fornire alcuni chiarimenti supplementari.

Alla base di qualsiasi espressione ingiuriosa c'è quasi sempre, in questa o quella forma topografico-corporea, l'immagine della morte gravida. La nostra analisi del Pantagruelle ha mostrato che uno dei motivi principali del libro è quello della morte che dà la vita: la prima morte, che ha accresciuto la fertilità della terra; la nascita di Pantagruelle, che ha soffocato la madre, ecc. Questo tema varia continuamente nelle più diverse immagini topografico-corporee, e tocca anche, pur non perdendo la sua espressione corporea, il tema della morte e del rinnovamento storico; la storia dei cavalieri carbonizzati, la trasformazione della morte e della guerra in banchetto, la deposizione del re Anarco, ecc. A rigor di termini, per quanto paradossale possa sembrare, siamo di fronte a una ingiuria palese: tutto il mondo è mostrato come una morte gravida che dà la vita.



Nell'atmosfera carnevalesca della festa popolare, da cui emergono le immagini di Rabelais, le espressioni ingiuriose erano scintille proiettate in tutte le direzioni da quel grande incendio che avrebbe rinnovato il mondo. E' per questo motivo che durante la «festa dei moccoli» si gridava continuamente «A morte!» con un'intonazione allegra. Bisogna precisare d'altronde che la forma dell'ingiuria scherzosa, delle maledizioni scherzose, delle scherzose bestemmie contro le forze cosmiche, che originariamente aveva carattere di culto, nelle epoche successive svolse un ruolo essenziale nel sistema di immagini che esprimevano la lotta contro la paura cosmica, o di altro tipo, di fronte alle cose superne. L'ingiuria e la derisione rituali più antiche erano indirizzate soprattutto verso la forza suprema incarnata dal sole, dalla terra, dal sovrano, dal condottiero. Questo tipo di derisione sopravviveva ancora all'epoca di Rabelais nelle ingiurie della piazza in festa.

Altra fonte importante per l'immagine grottesca del corpo erano le forme di comicità popolare della pubblica piazza. E' un mondo, questo, così vasto e multiforme che possiamo passarlo in rassegna solo superficialmente. Tutti questi bateleurs, trajectaires, theriacleurs, ecc., erano atleti, prestigiatori, buffoni, ammaestratori di scimmie (animali che sono una parodia grottesca dell'uomo), venditori di rimedi medicinali universali. L'universo delle forme cosmiche che essi coltivavano era quello chiaramente espresso del corpo grottesco. Ancora oggi il corpo grottesco si è conservato meglio negli spettacoli da fiera e, in grado minore, nel circo.

Sfortunatamente non conosciamo le forme della comicità popolare francese che nelle loro manifestazioni più recenti (a partire dal XVII secolo), quando erano già state influenzate dalla commedia dell'arte italiana. Quest'ultima in verità aveva conservato la concezione grottesca del corpo, ma sotto una forma piuttosto attenuata e smorzata da influenze puramente letterarie. Essa si mantiene invece perfettamente nei «lazzi» (40), cioè nei trucchi propri di questo tipo di commedia dove la concezione grottesca del corpo si dispiega in tutta la sua ampiezza.

All'inizio del presente capitolo abbiamo analizzato la

scenetta del balbuziente e Arlecchino, tratta da una commedia italiana. L'effetto comico di questa scena deriva dalla pronuncia di una parola difficile che è presentata come un vero e proprio parto. Siamo di fronte a un tratto estremamente tipico della vecchia comicità popolare. Tutta la logica dei movimenti del corpo comico-popolare (che possiamo riscontrare ancora oggi negli spettacoli da fiera e al circo), è una logica topografico-corporea. Il sistema dei movimenti di questo corpo è orientato in funzione dell'«alto» e del «basso»: il volo e la caduta (la voragine). La sua espressione più elementare - come dire, il «fenomeno primo» della comicità popolare - è il movimento della ruota, cioè una permutazione continua dell'«alto» corporeo in «basso» e viceversa (o - suo equivalente - la permutazione della terra e del cielo). Lo si ritrova in tutta una serie di altri movimenti semplicissimi del clown: il sedere cerca ostinatamente di occupare il posto della testa, e la testa quella del sedere. Un'altra espressione dello stesso principio è il ruolo enorme avuto dal rovescio, dal contrario, dal fare all'incontrario nei movimenti e nelle azioni del corpo comico popolare.

Un'analisi più approfondita e minuziosa rivelerebbe in numerosi gesti e trucchi tipici e tradizionali di questo tipo di comicità, la rappresentazione di un parto, come quella che abbiamo osservato nella scenetta precedentemente analizzata. E inoltre alla base della grande maggioranza dei gesti e dei trucchi tradizionali sta, più o meno evidente, la messa in scena dei tre atti fondamentali della vita del corpo grottesco: l'atto sessuale, l'agonia e l'ultimo respiro (nella sua espressione grottesca e comica: lingua di fuori, occhi assurdamente fuori dalle orbite, respiro affannoso, rantoli di agonia, ecc.) e la nascita. Molto spesso comunque questi tre atti si trasformano l'uno nell'altro e si fondono, nella misura in cui i loro sintomi e le loro manifestazioni esteriori in una qualche misura coincidono (sforzi, tensioni, occhi fuori dalle orbite, sudore, tremito alle gambe o alle mani, ecc.). Si tratta di un gioco comico, estremamente originale, alla morte-resurrezione di un unico e medesimo corpo; il corpo cade continuamente nella tomba e si rialza di nuovo a livello della terra, si muove continuamente dal basso in alto (numero abituale del clown che cade a terra simulando la morte per poi resuscitare

improvvisamente). Nella comicità popolare la topografia corporea è intrecciata alla topografia cosmica: percepiamo che nell'organizzazione dello spazio delle fiere e del circo, in cui si muove il corpo comico, si ritrovano gli stessi elementi topografici della struttura scenica dei misteri: la terra, l'inferno e il cielo (beninteso senza l'interpretazione cristiana, tipica della scena dei misteri); e vi percepiamo anche degli elementi cosmici: l'aria (voli e numeri acrobatici), acqua (esercizi acquatici), terra e fuoco.

Anche la definizione del corpo comico-popolare ha un carattere grottesco. Nel precedente capitolo abbiamo già parlato della originale figura di Gros-Guillaume, personificazione del pane e del vino. Questa figura mostra in maniera concreta la tendenza generale relativa alla definizione delle figure della comicità popolare, che è quella di abbattere le frontiere fra il corpo e le cose, fra il corpo e il mondo e di mettere l'accento su qualunque parte grottesca del corpo (ventre, deretano, bocca).

E questa concezione comica, espressa per mezzo di oscenità ben precise, di ingiurie e imprecazioni, di parodie abbassanti, di smembramento del corpo, ecc., la ritroviamo ugualmente nel repertorio verbale della comicità popolare. E' evidente dunque come la comicità popolare possa essere stata una delle fonti principali per le immagini rabelaisiane del corpo grottesco.

Qualche parola adesso sull'anatomia grottesca epica. L'epopea antica e medievale e il romanzo cavalleresco non erano estranei alla concezione grottesca del corpo. Le immagini del corpo smembrato, le descrizioni anatomiche dettagliate delle ferite e dei colpi sono estremamente diffuse anche qui. Tali descrizioni anatomiche di ferite e di morti diventano nell'epos qualcosa di canonico, soprattutto sotto l'influenza di Omero e Virgilio. Ronsard nella prefazione alla *Franciade* afferma:

Se si vuole far morire sul campo di battaglia qualche capitano o soldato, bisogna colpire ai posti più vitali del suo corpo, e per far ciò è necessario essere dei buoni anatomisti.

Comunque l'anatomizzazione grottesca del corpo nell'epos è estremamente sobria e ciò dipende anche dal fatto che il corpo è troppo individualizzato e chiuso, qui. Vi si ritrovano le vestigia della concezione grottesca che è stata già vinta da un nuovo canone corporeo.

Una forte influenza sulla concezione del corpo in Rabelais hanno avuto anche Plinio, Ateneo, Macrobio e Plutarco, cioè i rappresentanti principali della letteratura conviviale antica. Il loro linguaggio conviviale era pieno di immagini essenziali del corpo grottesco e dei suoi processi. Fra gli argomenti delle conversazioni conviviali avevano un posto predominante anche fatti come l'accoppiamento, la gravidanza, il parto, il mangiare, il bere e la morte.

Fra tutti gli autori antichi è soprattutto Ippocrate, o meglio il Corpus Hippocraticum, che ha maggiormente influenzato Rabelais e non soltanto sul piano delle sue concezioni filosofiche e mediche ma persino delle sue immagini e del suo stile. E questo perché il pensiero di Ippocrate e di altri autori del Corpus ha un carattere metaforico più che concettuale.

Il Corpus Hippocraticum è, in realtà, assai poco omogeneo: vi sono raccolte opere di diverse scuole: dal punto di vista medico-filosofico ci sono delle notevoli differenze nella concezione del corpo umano, della natura delle malattie, dei metodi curativi.

Ma, malgrado tutte queste differenze, la concezione fondamentale del corpo in tutte le opere della raccolta, rimane quella grottesca: la barriera fra il corpo e il mondo si assottiglia, il corpo è studiato di preferenza nelle fasi della sua incompiutezza e apertura; la sua fisionomia esterna non è mai staccata dal suo aspetto interno; gli scambi fra il corpo e il mondo sono sempre presi in considerazione. E enorme significato vengono ad avere anche le escrezioni di qualsiasi tipo dell'organismo, che hanno una parte fondamentale nell'immagine grottesca del corpo.

La dottrina dei quattro elementi era il luogo dove scomparivano le frontiere fra il corpo e il mondo.

Riportiamo un breve brano del trattato De flatibus:

Il corpo degli uomini e degli altri animali è alimentato da tre tipi di nutrimento: i cibi, le bevande, il pneuma. Il pneuma che si trova nei corpi si chiama respiro e quello al suo esterno aria.

L'aria è la dominatrice più potente di tutto e in tutto e vale la pena di considerarne la forza. Il vento è un flusso e una corrente d'aria. Quando l'aria accumulata diventa un flusso violento, ecco che gli alberi vengono sradicati dalla terra a causa dell'impeto della sua forza, e il mare si alza e persino delle navi da carico enormi vengono sballottate in alto di qua e di là [...] Tutto ciò che si stende fra la terra e il cielo è riempito di pneuma, e esso è la causa dell'inverno e dell'estate: denso e freddo durante l'inverno, dolce e tranquillo in estate. Anche il cammino del sole, della luna e delle stelle è un effetto del pneuma. Ed esso è anche alimento per il fuoco, che non potrebbe vivere da solo, così come l'eterna vita del sole è sviluppata dall'aria, che è di per se stessa leggera e eterna.

[...]. Questa è dunque la ragione per cui l'aria ha una tale forza anche su tutto il resto. Di ciò abbiamo già parlato. Fra i mortali è la causa della vita, e per i malati, delle malattie. Ed è così grande il bisogno di pneuma che tutti hanno che, se l'uomo fosse privato di tutti gli alimenti solidi e liquidi, potrebbe tuttavia continuare a vivere per due o tre giorni e persino di più, mentre se venisse a mancare al corpo il pneuma anche per una breve parte del giorno, morirebbe; tanto è predominante il bisogno che il corpo ha di pneuma! [...]. Ora, con molto cibo è necessario che ci sia anche molto pneuma; tutto ciò che si beve o si mangia è accompagnato sempre, in maggiore o minore quantità, dal pneuma. Prova ne sia questo fatto: i rutti che la maggior parte delle volte seguono un pasto o una bevuta; e questo succede perché l'aria compressa risale dopo che si rompono le bolle che la contenevano. (42)

L'autore afferma che l'aria è il principale elemento naturale del corpo e, così facendo, pensa a tale elemento non come a una forma psichica impersonale, ma lo descrive nelle sue manifestazioni concrete e chiaramente visibili: esso è mostrato come il vento che fa capovolgere navi cariche, come l'aria che governa il movimento del sole e delle stelle, come l'elemento essenziale e vitale per il corpo umano. La vita cosmica e quella

del corpo umano appaiono dunque straordinariamente legate e mostrate nella loro unità concreta e chiaramente visibile: dal moto del sole e delle stelle ai rutti dell'uomo; e il moto solare, come i rutti, è generato dalla stessa aria concreta e percepibile. In altre opere della raccolta anche altri elementi, come l'acqua o il fuoco, vengono ad avere lo stesso ruolo di medium fra il corpo e il cosmo.

Nel trattato *De aere, aquis, locis* si trova il seguente passo:

Per quanto riguarda la terra, avviene la stessa cosa che per gli uomini. In realtà là dove le stagioni dell'anno producono dei cambiamenti assai grandi e frequenti, i luoghi appaiono assai selvaggi e ineguali e in essi è possibile trovare molte montagne, boschi, campi e prati. Ma là dove le stagioni dell'anno non sono molto diverse l'una dall'altra ecco che il paese è assai uniforme. E la stessa cosa accade con gli uomini, se vi si fa attenzione.

Esistono alcune nature che somigliano a dei luoghi montagnosi, boscosi e acquatici, e altre che invece somigliano a dei luoghi scabri e privi d'acqua, alcune a marcite e luoghi paludosi, altre invece sono più vicine alla natura di pianure brulle e secche, poiché le stagioni dell'anno, che rendono la natura morfologicamente diversa, differiscono fra loro, e se le differenze sono grandi, differenze ancora maggiori ne deriveranno alle forme.

(43)

In questo caso le barriere fra il corpo e il mondo si assottigliano in un senso diverso: quello della parentela e della somiglianza concreta dell'uomo con il paesaggio naturale e il rilievo terrestre. Il trattato *Il numero sette* contenuto nella raccolta, dà un'immagine ancora più grottesca: la terra, qui, è rappresentata come un grande corpo umano, la cui testa è il Peloponneso, la colonna vertebrale l'istmo, ecc. Ogni parte geografica della terra, ogni regione, corrisponde a una determinata parte del corpo; tutte le particolarità corporee, pratiche e spirituali degli abitanti di queste regioni dipendono dalla loro localizzazione corporea.

La medicina antica, così come è presentata nel *Corpus*, attribuisce un'importanza fondamentale a tutti i tipi di

secrezione. Agli occhi del medico il corpo era essenzialmente un corpo che secerneva urina, materia fecale, sudore, muco e bile. Di conseguenza tutti i sintomi del malato erano messi in relazione agli ultimi avvenimenti riguardanti la vita e la morte del corpo: erano percepiti come fattori indicativi della fine della lotta fra la vita e la morte nel corpo del malato. In quanto fattori indicativi di questa lotta, anche le manifestazioni più insignificanti del corpo avevano lo stesso valore e godevano degli stessi diritti delle costellazioni celesti, degli usi e costumi dei popoli. Ecco un estratto dal primo libro di *De morbis passim grassantibus*:

Questi i fenomeni relativi alle malattie, dai quali traevo le conclusioni, apprendendo dalla natura umana in generale e da quella dei singoli in particolare [...] dallo stato generale e particolare delle sfere celesti e di qualsiasi regione, dalle abitudini, dal tipo di alimentazione, dal genere di vita, dall'età di ogni malato, dai discorsi del malato, dal temperamento, dal silenzio, dai pensieri, dal sonno, dall'insonnia, dai sogni, secondo il carattere che essi presentano e secondo il momento in cui sono fatti, da gesti come strapparsi i peli, grattarsi, piangere, dal tipo dei parossismi, dalle feci, dall'urina, dalla saliva, dal vomito. Bisogna considerare anche la concatenazione delle malattie, da quali esse derivano e quali generano, e gli accessi che portano alla morte o a un esito positivo, il sudore, i brividi, il freddo nel corpo, la tosse, gli sternali, i singhiozzi, la respirazione, i ruttii, le flatulenze silenziose o rumorose, le emorragie, le emorroidi.

(44)

Questo brano è molto importante per il *Corpus Hippocraticum*: colloca sullo stesso piano gli indizi della vita e della morte, i fenomeni più diversi secondo i loro gradi gerarchici e il loro tono: dalla disposizione degli astri agli sternali e all'esalazione di gas da parte del malato. E' caratteristica anche la serie dinamica che elenca le funzioni del corpo. Anche in Rabelais si incontrano spesso delle elencazioni simili, influenzate senza dubbio da Ippocrate.

Quando per esempio Panurge loda le virtù curative della salsa verde, afferma:

Col grano in erba, invece, vi potete fare una bella salsa verde, di leggera concozione, di facile digestione: la quale vi sgombra il cervello, vi rallegra gli spiriti animali, vi lustra la vista, apre l'appetito, diletta il gusto, tonifica il cuore, pizzica la lingua, rischiara il colorito, fortifica i muscoli, tempera il sangue, allevia il diaframma, rinfresca il fegato, disoppila la milza, agevola i rognoni, fa elastici i reni, agili gli spondili, sgombra gli ureteri, dilata i vasi spermatici, accorcia i cremasteri, spurga la vescica, riempie i genitali, corregge il prepuzio, indurisce il glande, rettifica il membro; e vi fa buon ventre, e un buon ruttare, petare, scorreggiare, cacare, urinare, sternutare, singhiozzare, tossire, scaracchiare, vomitare, sbadigliare, smocciare, espirare, inspirare, respirare, russare, sudare, drizzar la tinivella, e cento altri rari benefici.

(45)

Sottolineiamo ancora la celebre facies hippocratica. Qui il volto non traduce un'espressione soggettiva, né i sentimenti e i pensieri del malato, ma indica soltanto il fatto oggettivo della prossimità della morte. Non è il volto del malato a parlare, ma la vita-morte che appartiene alla sfera collettiva della vita procreatrice del corpo. Il volto e il corpo del moribondo cessano di essere se stessi. Il grado di somiglianza con se stesso determina il grado di prossimità o di lontananza della morte. Ecco un frammento molto interessante tratto dalle *Praedictiones*:

In caso di malattie gravi bisogna fare questo tipo di analisi: per prima cosa si deve considerare il volto del malato, vedere se somiglia a quello di una persona sana, e soprattutto al suo volto normale, il che sarebbe il caso migliore, il contrario, invece, sarebbe l'indizio più funesto. Poi bisogna tener conto anche di altri fattori: naso affilato, occhi incavati, tempie infossate, orecchie fredde e contratte, con i lobi rigirati all'infuori, la pelle del viso dura, tesa e secca, colorito del volto verde giallastro o nero; oppure:

Se, tra gli altri sintomi, le palpebre sono curve o illividite e così le labbra o il naso, bisogna sapere dunque che segni simili sono segni di morte. Così come segno di morte sono anche le



labbra rilassate, pendenti, fredde e bianche.

(46)

E per finire citiamo la splendida descrizione dell'agonia, che ritroviamo negli Aphorismi (sezione VIII, 18): la morte sopraggiunge se il calore dell'anima, che sta sopra l'ombelico, sale fino a oltrepassare la soglia addominale-pettorale, di modo che tutto l'umore è bruciato. Quando il cuore e i polmoni perdono l'umore, dopo che il calore s'è accumulato nei punti mortali, il pneuma del calore evapora per intero dal punto in cui esso dominava completamente in tutto l'organismo. In seguito l'anima, in parte attraverso la pelle, in parte attraverso tutti gli orifizi del capo, da cui, come abbiamo detto, viene la vita, abbandona, assieme alla bile, al sangue, al sudore e alla carne, la dimora corporea, già fredda e con l'aspetto della morte.

Nei sintomi dell'agonia, nel linguaggio del corpo agonizzante, la morte diventa una fase della vita, con una sua realtà espressivo-corporea, parla il linguaggio del corpo stesso; così la morte è totalmente inclusa nel cerchio della vita, come una delle sue fasi. Si faccia attenzione agli elementi costitutivi di questa descrizione dell'agonia: l'umore di tutto il corpo è bruciato, il calore si concentra nei punti mortali, ed evapora, l'anima esce con la bile, il sudore, attraverso la pelle e gli orifizi della testa.

L'apertura grottesca del corpo, i movimenti degli elementi cosmici che avvengono dentro e fuori di esso appaiono evidenti. Per il sistema di immagini della morte gravida, la facies hippocratica e la descrizione dell'agonia hanno un significato enorme.

Abbiamo già affermato che nella complessa immagine del medico in Rabelais si ritrova la stessa concezione di Ippocrate sull'argomento. Riportiamo una delle più importanti definizioni del medico, date da Ippocrate nel trattato *De decente habitu*:

E' questa la ragione per cui bisogna, dopo aver passato in rassegna tutto ciò che è stato detto in particolare, trasporre la saggezza nella medicina e la medicina nella saggezza. Ne risulta che il medico-filosofo è pari agli dèi. Ma in realtà fra la

saggezza e la medicina non c'è una differenza così grande e tutto ciò che si ricerca nella saggezza lo si ritrova nella medicina, e soprattutto: il disinteresse per il denaro, pudore, modestia, semplicità nel vestire, buona fama, discernimento, equanimità, risolutezza, limpidezza, eloquio sentenzioso, conoscenza di tutto ciò che è utile e indispensabile alla vita, vendita di prodotti purificatori, libertà dalla superstizione, supremazia divina.

(47)

Bisogna sottolineare comunque che l'epoca di Rabelais in Francia fu, nella storia delle ideologie europee, l'unico periodo in cui la medicina si trovò al centro di tutte le scienze, non solo naturali ma anche umane, e si identificò quasi totalmente con la filosofia.

Questo fenomeno comunque non fu prerogativa soltanto francese: molti grandi umanisti e saggi di quell'epoca erano medici, come per esempio Cornelio Agrippa (48), il chimico Paracelso, il matematico Cardano, l'astronomo Copernico. Questa fu l'unica epoca (a parte i vari tentativi individuali fatti anche in altri periodi), che tentò di orientare tutta la rappresentazione d'insieme del mondo, tutte le concezioni in direzione soprattutto della medicina (49).

Ci si sforzava a quell'epoca di mettere in pratica l'esigenza di Ippocrate: trasporre la saggezza nella medicina e la medicina nella saggezza. Quasi tutti gli umanisti francesi dell'epoca si interessavano, chi più chi meno, alla medicina, e facevano ricerche sui trattati di medicina antica. La dissezione dei cadaveri, a quel tempo cosa nuova e molto rara, attirava l'attenzione di grandi strati della società colta. Nel 1537 Rabelais sezionò pubblicamente il cadavere di un impiccato dando anche delle spiegazioni.

Questa operazione ebbe un enorme successo e Estienne Dolet dedicò all'avvenimento una breve poesia in latino in cui è lo stesso impiccato a vantare la propria fortuna: invece di essere gettato in pasto agli uccelli, il suo cadavere è servito a dimostrare la sorprendente armonia del corpo umano e su di lui si è chinato il volto del più grande medico dell'epoca. Mai, come all'epoca di Rabelais, l'influenza della medicina sull'arte e la letteratura fu così forte.

A conclusione del nostro excursus, ancora qualche parola sul celebre Romanzo di Ippocrate che figura fra gli allegati al Corpus. E' il primo romanzo epistolare europeo, il primo ad avere come personaggio principale un ideologo (Democrito) e il primo infine che affronta la «tematica maniacale» (la follia di Democrito che ride). E' strano dunque che gli storici e i teorici del romanzo lo abbiano quasi completamente ignorato. Abbiamo già parlato dell'enorme influenza che quest'opera ha avuto sulla teoria del riso in Rabelais (e più in generale su quella di tutta la sua epoca). Ricordiamo anche che l'apologia della follia già citata (e che Rabelais mette in bocca a Pantagruelle) si rifà a una riflessione di Democrito sulla follia di tutti coloro che sono saggi in senso pratico, dediti ai loro interessi volgari e egoistici, ai cui occhi egli appare folle poiché ride della loro serietà pratica. Questi fedeli agli interessi pratici «considerano la follia come saggezza e la saggezza come follia». L'ambivalenza saggezza-follia appare qui con grande forza, sebbene in forma retorica.

Notiamo infine ancora un altro dettaglio del romanzo, che ha un'enorme importanza nel nostro contesto. Quando, dopo essere arrivato ad Abdera, Ippocrate va a fare visita al «folle» Democrito, lo trova seduto davanti a casa sua con un libro aperto in mano e con attorno, sparpagliati sull'erba, degli uccelli con tutte le interiora di fuori; pare che egli intendesse scrivere un libro sulla follia e volesse sezionare gli animali per scoprire dov'era la bile, il cui eccesso riteneva essere la causa della follia. Così, in questo romanzo, siamo di fronte al riso, alla follia, al corpo smembrato; gli elementi di questo insieme sono, in verità, dissociati sul piano retorico, ma la loro ambivalenza e il loro legame reciproco è sufficientemente mantenuto anche qui.

L'influenza del Corpus Hippocraticum su tutto il pensiero filosofico e medico dell'epoca di Rabelais è stata, lo ripetiamo, enorme. Il Corpus è una delle fonti letterarie più importanti per la concezione del corpo grottesco in Rabelais.

A Montpellier, dove Rabelais studiò medicina, la dottrina medica predominante era quella di Ippocrate. Lo stesso Rabelais, nel giugno del 1531 aveva tenuto un corso su un testo greco di Ippocrate (cosa che a quel tempo era una novità). Nel luglio del 1532 egli pubblica presso l'editore Griffé

gli Aphorismi con un suo commento. Alla fine del 1537 commenta, sempre a Montpellier, il testo greco delle Praedictiones. Il medico italiano Menardi, di cui Rabelais pubblicò le lettere di medicina, era un discepolo fervente di Ippocrate. Tutti questi fatti non fanno che testimoniare il ruolo considerevole avuto dagli studi ippocratici nella vita di Rabelais (soprattutto nel periodo in cui scriveva i primi due libri del romanzo).

Ricordiamo inoltre, come fenomeno parallelo, la concezione medica di Paracelso. Secondo quest'ultimo la base di ogni teoria e pratica medica sta nella totale corrispondenza fra il macrocosmo (l'universo) e il microcosmo (l'uomo). Primo fondamento della medicina è, secondo Paracelso, la filosofia, quindi l'astronomia. Il firmamento si trova nell'uomo stesso; senza conoscere il primo, il medico non può conoscere il secondo. Il corpo umano, secondo Paracelso, è di una ricchezza eccezionale: è arricchito da tutto ciò che esiste nell'universo: è come se l'universo fosse concentrato nel corpo dell'uomo, in tutta la sua molteplicità: tutti i suoi elementi si incontrano e si toccano sulla superficie del corpo umano (50).

Abel Lefranc fa un parallelo fra le idee filosofiche di Rabelais (in particolare quelle sull'immortalità dell'anima) e la scuola padovana di Pomponazzi. Nel suo trattato *De immortalitate animi*, Pomponazzi dimostra l'identità dell'anima e della vita, l'inseparabilità della vita dell'anima da quella del corpo che crea l'anima, la individualizza, indirizza la sua attività, le dà un contenuto: al di fuori del corpo l'anima sarebbe completamente vuota. Per Pomponazzi il corpo è un microcosmo in cui si riunisce tutto ciò che nel cosmo è disperso e disgiunto. Rabelais conosceva bene la scuola padovana di Pomponazzi. Bisogna precisare che amico di Rabelais era Estienne Dolet, che aveva studiato a Padova ed era un discepolo di questa scuola nonché un suo ardente sostenitore.

La concezione grottesca del corpo nei suoi aspetti essenziali era presente nella filosofia umanistica del Rinascimento e soprattutto in quella italiana. Proprio qui, in Italia, si è formata (sull'esempio classico) l'idea del microcosmo che Rabelais ha

fatto sua. Il corpo umano era diventato qui il principio primo, con l'aiuto del quale e intorno al quale veniva distrutto l'assetto gerarchico del mondo medievale e si creava un ordine nuovo. Conviene fermarci un attimo su questo punto.

L'universo medievale si fondava sulle teorie di Aristotele, alla cui base c'era la dottrina dei quattro elementi: a ciascuno di essi (terra, acqua, aria, fuoco) era assegnato un posto particolare, in senso spaziale e gerarchico, nella struttura cosmica. Tutti gli elementi risultano subordinati a una precisa norma dell'alto e del basso. La natura e il moto di ogni elemento sono subordinati alla sua posizione nei confronti del centro del cosmo. La più vicina al centro è la terra; ogni frammento staccatosi da essa si dirige, secondo una linea retta, di nuovo verso il centro, cioè ricade sulla terra. Il moto del fuoco è opposto: tende costantemente verso l'alto e quindi si allontana sempre dal centro. Nella zona situata fra la terra e il fuoco c'è la regione dell'aria e dell'acqua. Principio fondamentale di tutti i fenomeni fisici è la trasformazione di ogni elemento nell'elemento a lui vicino: il fuoco si trasforma in aria, l'aria in acqua, l'acqua in terra. Questa trasformazione reciproca è la legge della genesi e della distruzione cui sono assoggettate tutte le cose terrestri. Ma il mondo terrestre è sovrastato dalla sfera dei corpi celesti che non è sottomessa a questa legge di genesi e distruzione.

I corpi celesti sono formati da una materia speciale, la quinta essentia, che non subisce alcuna trasformazione e non può compiere che il movimento puro, cioè lo spostamento. I corpi celesti, assolutamente perfetti, sono dotati di un moto parimenti perfetto, cioè del moto circolare attorno al centro del mondo. La «sostanza celeste», cioè la quintessenza, è stata oggetto di interminabili dispute scolastiche di cui rimane traccia nel quinto libro del romanzo di Rabelais, nell'episodio della regina della Quint'Essenza.

Così appariva l'assetto medievale del cosmo. Ciò che caratterizzava tale assetto era un netto risalto dato allo spazio secondo una scala di valori: a un indice spaziale che andava dal basso verso l'alto, corrispondeva rigorosamente un indice qualitativo. Quanto più un elemento era situato in alto nella scala cosmica, quanto più era vicino al «motore immobile» del mondo, tanto migliore esso era, tanto più perfetta risultava la

sua natura. I concetti e le immagini relativi all'alto e al basso, nelle loro manifestazioni spaziali e qualitative, l'uomo medievale li aveva nel sangue.

Nel Rinascimento l'assetto gerarchico del mondo si disgregò; i suoi elementi furono posti sullo stesso piano; l'alto e il basso divennero relativi; l'accento fu messo sulle nozioni di «avanti» e «dietro». Questa trasposizione su uno stesso piano degli elementi, questo cambiamento dalla posizione verticale a quella orizzontale (con un'intensificazione parallela del fattore tempo) si sono realizzati attorno al corpo umano, che è diventato il centro relativo del cosmo. Ma questo cosmo non si muove più dal basso verso l'alto, ma in avanti, sulla linea orizzontale del tempo, dal passato verso l'avvenire. Nell'uomo in quanto realtà corporea, la gerarchia del cosmo si è capovolta, è stata abolita: l'uomo afferma il suo valore indipendentemente da essa.

La ristrutturazione del cosmo in senso orizzontale, invece che verticale, attorno all'uomo e al corpo umano, ha trovato una brillante espressione nel famoso discorso di Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*. E' un'arringa in difesa delle 900 tesi a cui allude Rabelais quando fa difendere da Pantagruelle le 9764 tesi. Pico afferma che l'uomo è superiore a tutte le creature, ivi compresi gli spiriti celesti, in quanto egli è non soltanto esistenza ma anche divenire. L'uomo si sottrae a tutte le gerarchie dal momento che la gerarchia riguarda soltanto un'esistenza ferma, immobile, immutabile e non il libero divenire. Tutte le altre creature rimangono per sempre come sono state create in origine, poiché la loro natura è sorta come qualcosa di dato e immutabile; la natura riceve un solo seme che è l'unico a potersi sviluppare in esse. L'uomo invece, alla nascita, riceve i semi per qualsiasi possibilità di vita. E' lui a scegliere il seme che si svilupperà e produrrà dei frutti: egli lo alleva e lo nutre in sé. L'uomo può diventare vegetale e animale, così come può diventare anche angelo e figlio di Dio. Pico della Mirandola mantiene il linguaggio della gerarchia e in parte anche gli antichi valori (per prudenza), ma in sostanza la gerarchia è abolita.

Elementi quali il divenire, l'esistenza dei molteplici semi e possibilità, la libertà di scelta tra essi, portano l'uomo sulla linea orizzontale del tempo e del divenire storico.

Sottolineiamo che il corpo dell'uomo riunisce in sé tutti gli elementi e tutti i regni della natura: animali, vegetali e l'uomo. E l'uomo non è qualcosa di concluso e dato; è incompiuto e aperto: questa è l'idea fondamentale di Pico della Mirandola.

Nell'Apologia dello stesso Pico, è messo in rilievo il motivo del microcosmo (in relazione alle idee della magia naturale) sotto forma di «simpatia universale», grazie a cui l'uomo può riunire in se stesso il superiore e l'inferiore, il lontano e il vicino, può penetrare in tutti i misteri, nascosti nei meandri della terra.

Nel Rinascimento le idee della «magia naturale» e della «simpatia» fra tutti i fenomeni erano molto diffuse. Nella forma loro conferita da Giambattista Della Porta, Giordano Bruno e soprattutto da Campanella, esse avevano un ruolo importante nella distruzione dell'assetto medievale del mondo, superando la distanza gerarchica tra i fenomeni, riunendo ciò che era disgiunto, cancellando i confini erroneamente tracciati fra i fenomeni, contribuendo a trasferire l'immensa varietà del mondo, che si è formata nel tempo cosmico, su un'unica superficie orizzontale.

Bisogna notare in modo particolare l'eccezionale diffusione dell'idea dell'anima universale, sostenuta soprattutto da Marsilio Ficino che affermava che il mondo non era un aggregato di elementi morti, ma un essere animato, di cui ogni parte costituiva un organo del tutto. Per quanto riguarda Patrizi (51), egli sosteneva, nella Pampsychia, che nell'universo tutto è animato, dalle stelle agli elementi più semplici. E quest'idea non era estranea a Cardano che nella sua dottrina della natura descrive il mondo in chiave largamente biologica, considerando tutti i fenomeni in analogia alle forme organiche: per lui i metalli sono «piante seppellite» che hanno una vita propria sotto terra. Anche le pietre hanno una loro evoluzione, analoga a quella organica: hanno una giovinezza, un'adolescenza, una maturità.

Tutte queste idee esercitarono in parte un'influenza diretta su Rabelais, e tutte in ogni caso appaiono come fenomeni simili, paralleli, derivati dalle tendenze generali dell'epoca. Tutti i fenomeni e le cose del mondo, dagli astri agli elementi, abbandonano il loro vecchio posto nella gerarchia dell'universo

e si dirigono verso la superficie orizzontale e unica del mondo in divenire, si cercano dei posti nuovi su questa superficie, annodano nuovi legami e creano nuove vicinanze. E il centro attorno al quale avviene il raggruppamento di tutti questi fenomeni, cose e valori, è appunto il corpo umano che riunisce in sé l'immensa varietà dell'universo.

I rappresentanti della filosofia rinascimentale di cui abbiamo appena parlato, Pico della Mirandola, Pomponazzi, Della Porta, Patrizi, Bruno, Campanella, Paracelso, ecc., sono i sostenitori di due tendenze caratteristiche: la prima è il desiderio di trovare nell'uomo tutto l'universo con i suoi elementi naturali e le sue forze, il suo «alto» e il suo «basso»; la seconda è la ricerca di questo universo soprattutto nel corpo umano che avvicina e riunisce in sé le forze e i fenomeni più remoti del cosmo. Questa filosofia esprime con un linguaggio teorico la nuova concezione del cosmo come casa natale in cui l'uomo non ha paura di vivere, enunciata anche da Rabelais con il linguaggio delle immagini, sul piano comico.

Per la maggior parte di questi filosofi del Rinascimento, l'astrologia e la «magia naturale» hanno un ruolo più o meno grande. Ma Rabelais non prende né l'una né l'altra sul serio. Egli confronta e mette in relazione i fenomeni che la gerarchia medievale aveva dissociato e allontanato indefinitamente gli uni dagli altri, toglie loro l'aura di sacralità e li rinnova sul piano materiale e corporeo, senza però ricorrere né alla «simpatia» magica né alla «concordanza» astrologica. Rabelais è un materialista conseguente. Ma considera la materia soltanto nella sua forma corporea. Per lui, il corpo è la forma più perfetta di organizzazione della materia, è la chiave di accesso a tutta la materia. Questa materia di cui è composto tutto l'universo svela la sua natura più vera e le sue possibilità superiori nel corpo umano: nel corpo umano la materia diventa creatrice, formatrice, chiamata a vincere tutto il cosmo, a organizzare tutta la materia cosmica, nell'uomo la materia acquista un carattere storico.

Nell'elogio del Pantagruelion, simbolo di tutta la cultura tecnica dell'uomo, troviamo questo brano:

Di modo che le Intelligenze celesti, gli Dei sia marini che terrestri, ne son rimasti tutti spaventati, vedendo, per l'uso di



questo benedetto Pantagruelion, i popoli Artici, in pieno cospetto degli Antartici, valicare il mare Atlantico, passare i due Tropici, virare sotto la zona torrida, misurare tutto lo zodiaco, passeggiar sotto l'Equinoziale, prendere in vista l'uno e l'altro Polo, a fiore del loro Orizzonte. E gli Dei dell'Olimpo, nel loro sgomento, hanno detto:

«Pantagruelle ci ha messo in pensieri ben nuovi e tediosi, assai più che non fecero un tempo gli Aloidì, con l'uso e la virtù di questa sua erba. Egli sarà fra poco sposato, e avrà da sua moglie dei figli: né a tal destino possiamo opporci, perché esso è passato per le mani e i fusi delle fatali sorelle, figlie della Necessità. E dai suoi figli (magari) sarà inventata un'erba di somigliante energia, mediante la quale potranno gli uomini visitare le sorgenti della grandine, le scaturigini delle piogge, e l'officina delle folgori: potranno invadere i regni della Luna, penetrare il territorio dei segni celesti, e là prendere alloggio, chi all'Aquila d'Oro, chi al Montone, chi alla Corona, chi alla Lira, e chi al Leone d'Argento; e vorranno sedersi a tavola con noi e prendersi le nostre Dee per donne, che è il solo mezzo per essere deificati».

(52)

A parte lo stile un po' retorico e ufficiale, le idee espresse non hanno da parte loro nulla di ufficiale. Rabelais descrive la deificazione, l'apoteosi dell'uomo. Le sconfinaste estensioni di terra sono vinte, i popoli dispersi su tutto il globo sono riuniti grazie alla navigazione marittima. Tutti i popoli, tutti i membri dell'umanità sono entrati in contatto materiale effettivo grazie all'invenzione della vela. L'umanità è diventata una sola. Grazie a una nuova invenzione, la navigazione aerea che Rabelais qui prevede, l'umanità comincerà ad essere padrona del tempo atmosferico, raggiungerà le stelle e le assoggetterà al suo potere. Quest'immagine del trionfo (apoteosi) dell'umanità si sviluppa sulla linea orizzontale dello spazio e del tempo tipica del Rinascimento; di quella verticale della gerarchia medievale non rimarrà più nulla. L'avanzare nel tempo è garantito dalla nascita di generazioni sempre nuove. Ed è la nascita di nuove generazioni umane che spaventa gli dei: Pantagruelle «sarà fra poco sposato e avrà da sua moglie dei figli». E' l'immortalità relativa di cui parla Gargantua nella

lettera a suo figlio Pantagruale. Qui, con un linguaggio retorico, è proclamata l'immortalità del corpo procreatore. Comunque la sensazione viva e profonda di questa immortalità organizza, come abbiamo visto, tutte le immagini della festa popolare del romanzo di Rabelais. Non il corpo biologico capace solo di ripetersi nelle nuove generazioni, ma proprio il corpo dell'umanità storica, dell'umanità in progresso, sta al centro di questo sistema di immagini.

Così nella concezione grottesca del corpo è nata ed ha preso forma una nuova coscienza storica, concreta e realista, che non è idea astratta del futuro, ma percezione viva che ogni essere umano ha di essere parte di una nazione immortale, che crea la storia.

#### NOTE:

(1) [Nel Virgile travesti].

(2) Rabelais e i suoi contemporanei sapevano benissimo, da fonti classiche, che una torre alta aveva il significato di fallo. Ecco una citazione da Luciano (*De Syria Dea*): «In questi propilèi si trovano dei falli alti trenta orgie. Due volte l'anno un uomo monta in cima ad uno di questi falli e ci rimane per sette giorni [...]. E la maggior parte delle persone spiega quest'usanza con il fatto che quest'uomo dall'alto conversa intimamente con gli dèi e domanda loro di dare prosperità a tutta la Siria» [par. 28].

(3) «No, caro, sbagli la briscola, - ribatté fra' Giovanni. - Potrebbe essere più brutta di Proserpina, ma avrà sempre, perdio, la sua ripassata, finché ci sono dei frati nei dintorni: com'è vero che un buon artigiano sa mettere in opera tutto quel che gli vien alle mani. Voglio restare impestato se non è vero che le troverete tutte gravide quando tornate a casa: perché dovete sapere che anche soltanto l'ombra del campanile di una abbazia è feconda» [Gargantua e Pantagruale cit., p. 132].

(4) La critica alle superstizioni è formulata nello spirito di quell'evangelismo moderato che, nel periodo in cui Rabelais scriveva questo brano, sembrava godere dell'appoggio del

sovrano.

(5) [Gargantua e Pantagruelle cit., p. 233].

(6) [Gargantua e Pantagruelle cit., p. 234].

(7) [Ibid., p. 344].

(8) [Gargantua e Pantagruelle cit., p. 343].

(9) Un motivo analogo si trova in Erasmo (Adagia III 10, 1): egli comincia col dire che soltanto l'uomo viene al mondo nudo, e ne deduce che l'uomo non è nato «per la guerra, ma per l'amicizia».

(10) [I due avverbi sono in latino nell'originale].

(11) LAURENT JOUBERT, *Erreurs populaires et propos vulgaires touchant la médecine et le régime de santé*, Bordeaux 1579.

(12) Questa logica grottesca d'altronde si estende anche alle immagini della natura e delle cose, là dove si fissa sulle profondità (buchi) e sulle sporgenze.

(13) MONTAIGNE, *Essais*, III 5.

(14) Ricordiamo il già citato giudizio di Goethe nelle sue conversazioni con Eckermann, a proposito del quadro del Correggio che rappresenta lo svezzamento di Gesù e della scultura della vacca che allatta il vitellino (la mucca di Mirone). Goethe mette in evidenza appunto la bicorporeità attenuata che si ritrova in queste immagini.

(15) Queste concezioni classiche del corpo stanno anche alla base

del nuovo canone di comportamento in società. Per essere beneducati bisogna: non mettere i gomiti sulla tavola, camminare senza fare sporgere le scapole e senza ancheggiare, tenere in dentro il ventre, mangiare senza far rumore, non soffiare, non sbuffare, tenere la bocca chiusa, ecc., cioèappare e limitare il corpo in ogni maniera, smussare i suoi spigoli. Sarebbe interessante seguire la lotta fra la concezione grottesca e la concezione classica del corpo nella storia dell'abbigliamento e della moda e, meglio ancora, il tema della lotta fra queste concezioni nella storia della danza.

(16) [Gargantua e Pantagruelle cit., p. 32].

(17) [Ibid., p. 409].

(18) [Gargantua e Pantagruelle cit., p. 335].

(19) [Gargantua e Pantagruelle cit., p. 177].

(20) [Ibid., p. 481].

(21) [Gargantua e Pantagruele cit., p. 177].

(22) [Ibid., p. 182].

(23) [Gargantua e Pantagruele cit., p. 182-83].

(24) [Gargantua e Pantagruele cit., p. 183].

(25) [Gargantua e Pantagruele cit., pp. 228-29].

(26) [Gargantua e Pantagruele cit., p. 249].

(27) [Ibid., p. 271].

(28) [Ibid., p. 280].

(29) [Ibid., p. 281].

(30) [Gargantua e Pantagruele cit., p. 281].

(31) [Ibid., p. 283].

(32) Le immagini che esprimono questa lotta si intersecano spesso con le immagini che riflettono la lotta parallela che avviene nel corpo individuale fra il ricordo della sua nascita dolorosa e il presentimento dell'agonia. La paura cosmica è più profonda e più essenziale; sembra nidificarsi nel corpo procreatore dell'umanità, e insinuarsi proprio alle basi della lingua, delle immagini e del pensiero. Questa paura cosmica è dunque più forte e più essenziale della paura individuale-corporea della morte, per quanto a volte le loro voci si uniscano nelle immagini del folclore e in particolare in quelle della letteratura. Questa paura cosmica è un retaggio dell'originaria impotenza dell'uomo di fronte alle forze della natura. La cultura popolare ignorava questa paura e la superava con il riso, con la «corporizzazione» comica della natura e del cosmo, poiché alla base di questa cultura c'era una fede indefessa nella potenza e nella vittoria finale dell'uomo. Le culture ufficiali, invece, utilizzavano spesso e persino coltivavano quasi, questa paura con lo scopo di umiliare e opprimere l'uomo.

(33) [Gargantua e Pantagruele cit., p. 286].

(34) [Ibid.].

(35) [Gargantua e Pantagruele cit., p. 296].

(36) Un'ampia documentazione folclorica sul corpo smembrato in pietra del gigante si trova in REINACH, *Cultes, mythes et religions* cit., tomo III: *Les monuments de pierre brute dans la langue et les croyances populaires*, pp. 364-433. A questo proposito cfr. anche P. Sébillot, *Le folklore de France*, tomo I, pp. 300-412.

(37) [Il presbitero Giovanni è il leggendario Prete Janni o

Presto Janni, che secondo la tradizione storico-geografica medievale era sovrano, in Asia, di ricchi territori, India compresa. Rabelais, nella comica conclusione del Pantagruèle, fa passare questo personaggio per la figlia del re dell'India; nell'edizione italiana dell'opera il suo nome è tradotto con «Pretjannis» (cfr. Gargantua e Pantagruèle cit., p. 306)].

(38) Cfr. anche la descrizione della scena del *Mystère de la Passion*, dato a Valenciennes nel 1547 pubblicato in L. PETIT de JULLEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature françaises*,

1900, tomo II, pp. 415-17.

(39) Nel Rgveda (X 90) è descritta la nascita del mondo dal corpo di un uomo, Purusa: gli dèi l'avevano immolato e avevano smembrato il suo corpo, secondo la tecnica di smembramento sacrificale; e dalle diverse parti del suo corpo nacquero i diversi gruppi sociali e i diversi elementi cosmici: dalla sua bocca i bramini, dalle mani i guerrieri, dagli occhi il sole, dalla testa il cielo, dalle gambe la terra, ecc. Nella mitologia germanica cristiana troviamo una concezione simile, soltanto che in questo caso il corpo è formato dalle differenti parti del mondo: il corpo di Adamo è composto di otto parti: la carne dalla terra, le ossa dalle pietre, il sangue dal mare, i capelli dai vegetali, il pensiero dalle nuvole, ecc.

(40) [In italiano nell'originale].

(41) [P. RONSARD, *La Franciade*. Au lecteur apprentif, in *ouvrès complètes*, a cura di Gustave Cohen, Gallimard, Paris 1950, vol. II, p. 1024].

(42) IPPOCRATE, *De flatibus* 3, 4, 7.

(43) IPPOCRATE, *De aere, aquis, locis* 13.

(44) IPPOCRATE, *De morbis passim grassantibus* 23.

(45) [Gargantua e Pantagruèle cit., p. 327].

(46) IPPOCRATE, *Praedictiones* 2.

(47) IPPOCRATE, *De decente habitu* 5.

(48) [Heinrich Cornelius Agrippa di Nettesheim (1486-1535)].

(49) Un'esatta caratterizzazione del ruolo della medicina è data da Georges Lote: «...Nel XVI secolo la medicina era la scienza delle scienze, e ebbe allora enorme influenza e credito, quali poi non avrebbe più avuto nel XVII secolo» (LOTE, *La vie et l'ouvre de Francois Rabelais* cit., p. 163).

(50) All'epoca di Rabelais la credenza che ogni parte del corpo trovasse una corrispondenza nei segni zodiacali era ammessa da quasi tutti. Molto diffuse erano le rappresentazioni del corpo umano al cui interno, nei diversi organi e nelle diverse parti, erano collocati i segni dello zodiaco. Tali immagini avevano un carattere filosofico-grottesco. Georges Lote aggiunge nella sua monografia, alla tavola VIII (pp. 252-53), tre disegni del XV e del XVI secolo, che rappresentano la corrispondenza di ogni parte del corpo con uno dei segni dello zodiaco e la localizzazione di questi ultimi nel corpo umano.

(51) [Francesco Patrizi o Patrizzi (1529-97)].

(52) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 490].

## Capitolo sesto. Il «basso» materiale-corporeo in Rabelais

*I vostri filosofi, che si lamentano che ogni cosa sia stata già scritta dagli antichi, e nulla sia stato lasciato di nuovo a inventare da loro, hanno torto in modo troppo evidente. Ciò che dal cielo vi appare e voi chiamate fenomeni, ciò che la terra vi ha mostrato, che il mare e tutti gli altri fiumi contengono, non è comparabile a quello che sta nella terra nascosto.*

RABELAIS (1)

*L'Eterno è sempre in moto in tutto: ch  tutto deve distruggersi, annullarsi, se vuole persistere nell'essere.*

GOETHE (2)

Le parole del quinto libro del romanzo, poste ad epigrafe del presente capitolo, probabilmente non appartengono a Rabelais (3). A parte il loro stile, esse sono molto espressive e rappresentative non soltanto del romanzo di Rabelais, ma anche di numerosi fenomeni del Rinascimento e dell'epoca precedente. In queste parole dell'oracolo della Diva Bottiglia, il centro di tutti gli interessi   spostato in basso, nei meandri della terra. Le cose nuove e ricche, nascoste nelle viscere della terra, sono molto superiori a ci  che esiste nel cielo, sulla superficie terrestre, nei mari e nei fiumi. La vera ricchezza e abbondanza non sta in alto, n  nella sfera mediana, ma in basso.

Queste parole del resto sono precedute da altre:

Andate, amici, con la protezione di quella intellettuale sfera, il cui centro   ovunque e la circonferenza in nessun luogo, che noi chiamiamo Dio; e, tornati nel vostro mondo, portate chiara

testimonianza che sotto terra sono grandi tesori e cose ammirevoli.

(4)

Questa celebre definizione della divinità, «sfera, il cui centro è ovunque e la circonferenza in nessun luogo», non è di Rabelais, ma si rifà alla dottrina di Ermete Trismegisto, la si ritrova nel *Roman de la Rose*, in San Bonaventura, in Vincent de Beauvais e in altri autori; era molto diffusa all'epoca di Rabelais. E Rabelais, come pure l'autore del quinto libro, e la maggior parte dei loro contemporanei, consideravano tale definizione soprattutto come una decentralizzazione dell'universo; il suo centro non si trova affatto in cielo, ma in qualsiasi luogo, tutti i luoghi sono uguali. Ciò ha dato all'autore del brano citato il diritto di spostare il centro relativo dal cielo fino a sotto terra, cioè in quel luogo che, secondo la concezione medievale, era diametralmente opposto a Dio, nell'inferno (5).

Immediatamente prima delle parole riportate in epigrafe, l'oracolo dice anche che Cerere aveva presentito che sua figlia avrebbe trovato sotto terra, cioè negli inferi, beni e ricchezze in quantità superiore che sulla terra.

L'evocazione della figura di Cerere (dea della fecondità) e di sua figlia Persefone (dea degli inferi) e l'allusione al mistero eleusino, sono molto sintomatiche di tutto questo elogio dei meandri della terra; tutto l'episodio della visita all'oracolo della Diva Bottiglia non è che un'allusione parodica al mistero eleusino.

Le parole dell'oracolo della Diva Bottiglia, che abbiamo scelto come epigrafe, ci introducono benissimo nell'argomento del presente capitolo. Un potente movimento verso il basso, verso le profondità della terra e del corpo umano, pervade, dall'inizio alla fine, tutto il mondo rabelaisiano. Tutte le immagini, tutti gli episodi principali, tutte le metafore e i paragoni, sono segnati da questo movimento verso il basso. Tutto il mondo rabelaisiano nel suo insieme e in ogni dettaglio, è diretto verso l'inferno - corporeo e terrestre. Abbiamo già detto che, secondo il progetto iniziale di Rabelais, il punto focale della trama di tutto il romanzo era la ricerca dell'inferno e la discesa in esso di Pantagruelle (cioè la trama dantesca



trasposta sul piano comico). Comunque dobbiamo senz'altro riconoscere che, benché il libro sia stato scritto nell'arco di vent'anni, e a grandi intervalli, Rabelais non si è allontanato dal suo disegno originario e che in sostanza, l'ha quasi realizzato. Così, questo movimento verso il basso, verso l'inferno, comincia dal progetto stesso del romanzo nel suo insieme e scende in ogni suo dettaglio.

L'orientamento verso il basso è proprio di tutte le forme di allegria festiva e popolare e del realismo grottesco. In basso, alla rovescia, all'incontrario: tale è il movimento che caratterizza tutte queste forme, che fanno precipitare tutto verso il basso, capovolgono, mettono a testa in giù, trasferiscono l'alto al posto del basso, il didietro al posto del davanti, sia sul piano dello spazio reale che su quello metaforico.

L'orientamento verso il basso è proprio delle baruffe, delle lotte e delle botte: rovesciano, gettano a terra, calpestano.

Seppelliscono. Ma nello stesso tempo sono creatrici: gettano i semi e raccolgono i frutti (ricordiamo le *nopces à mitaines* del signor di Basché, la trasformazione della battaglia in raccolto o banchetto, ecc.).

Come abbiamo già visto, anche le maledizioni e le volgarità sono caratterizzate dallo stesso orientamento verso il basso, scavano una tomba, ma è una tomba corporea e creatrice.

Anche la destituzione carnevalesca, accompagnata dalle botte e dalle ingiurie è un abbassamento e un seppellimento. Nel buffone sono capovolti tutti gli attributi regali, sono invertiti, dall'alto in basso: il buffone è il re del «mondo alla rovescia».

E l'abbassamento, infine, è il principio artistico fondamentale anche del realismo grottesco: tutte le cose sacre e alte sono reinterprete sul piano del «basso» materiale e corporeo, o messe in correlazione e mescolate alle immagini di questo «basso».

Abbiamo parlato delle altalene grottesche che fondono il cielo e la terra nel loro vertiginoso movimento; comunque, l'accento è messo più sulla discesa che sulla salita delle altalene: è il cielo che discende sulla terra e non viceversa.

Tutti questi abbassamenti non hanno un carattere relativo né astrattamente morale, ma al contrario, sono concretamente

topografici, oggettivi e percettibili; tendono verso un centro assoluto e positivo, verso il principio della terra e del corpo, che assorbe e dà la vita. Tutto ciò che è compiuto, quasi eterno, limitato e antiquato precipita nel «basso» terrestre e corporeo per morirvi e per rinascere a nuova vita.

Questi movimenti verso il basso che si ritrovano nelle forme e nelle immagini dell'allegria festiva e popolare e del realismo grottesco, sono nuovamente riuniti da Rabelais, interpretati in maniera nuova e fusi in un movimento unico, diretto verso la profondità della terra e del corpo, dove «sono nascoste immense ricchezze e tutto ciò che di nuovo ancora non era stato scritto dai filosofi dell'antichità».

Procederemo comunque a un'analisi dettagliata dei due episodi che, meglio degli altri, rivelano il senso di questo movimento verso il basso contenuto in tutte le immagini di Rabelais, e il carattere particolare del suo inferno.

Faremo riferimento al celebre capitolo del nettaculo di Gargantua, nel primo libro (cap. XIII), e all'episodio della resurrezione di Epistemone e al suo racconto sull'oltretomba nel secondo libro (cap. XXX).

Analizziamo il primo.

Il giovane Gargantua racconta a suo padre del nuovo e migliore nettaculo (torchecul) che ci sia, scoperto dopo lunghe ricerche. E lo qualifica come «il più nobile, il più eccellente, il più attinente che mai si vedesse» (6).

Segue la lunga lista dei nettaculo sperimentati. Ecco l'inizio:

Provai a pulirmi una volta con la mascherina di velluto di una damigella, e trovai che andava bene, perché la soavità della seta mi procurava davvero un gran piacere al fondamento;

un'altra volta, con un cappuccio della medesima, e col medesimo risultato;

un'altra volta, con una sciarpa da collo;

un'altra volta, con una cuffietta di raso cremisi; ma la doratura di tutte quelle sferette di merda che c'erano su mi scorticarono tutto il didietro: che il fuoco di Sant'Antonio arda il budello culare dell'orefice che le ha fatte e della damigella che le portò!

Guarii quel male, pulendomi con il berretto di un paggio,

con su un bel piumetto alla Svizzera.

Quindi, cacando dietro una siepe, e trovandoci un gatto marzolino, provai a pulirmi con lui, ma le sue grinfie mi ulcerarono tutto il perineo.

Della qual cosa guarii l'indomani, nettandomi coi guanti di mia mamma, ben profumati di belgioino.

Poi mi pulii con la salvia, il finocchio, l'aneto, la maggiorana, le rose, le foglie di zucca, di bietola, di cavolo, di vite, di malva, di verbena (che è come il rossetto del culo), di lattuga, e con foglie di spinaci - tutte cose che mi fecero un gran bene ai calli! - e poi con l'erba marcorella, la persichella, le ortiche e la consolida; ma me ne venne il cacasangue dei Lombardi, da cui fui guarito nettandomi con la braghetta.

(7)

Fermiamoci un attimo su questa parte per esaminarla.

La trasformazione di un oggetto in nettaculo è un'operazione di abbassamento, detronizzazione, annullamento dell'oggetto stesso. Espressioni volgari del tipo «come nettaculo», «non serve neanche da nettaculo» e altre simili (molto numerose del resto) sono assai diffuse nelle lingue contemporanee, ma hanno conservato soltanto l'elemento negativo, detronizzante e abbassante.

Nell'episodio in questione, invece, l'elemento rinnovatore non soltanto è vivo, ma è dominante. Tutti i vari oggetti che servono da nettaculo sono detronizzati per essere, subito dopo, rinnovati. La loro immagine logora appare sotto nuova luce.

In questo lungo elenco, ogni cosa appare in modo totalmente imprevisto: la sua apparizione non è né preparata né giustificata; come nettaculo poteva apparire qualsiasi altro oggetto e produrre lo stesso effetto. Le immagini degli oggetti sono anche libere, in questo caso, da qualsiasi legame logico e semantico, e si succedono l'una dopo l'altra quasi con la stessa libertà del coq-à-l'ane, che è un groviglio intenzionale di parole e frasi senza senso (come per esempio nei discorsi di Nasapeti e Baciaculo in Rabelais).

Ma, una volta apparso in questa lista particolare, l'oggetto viene giudicato partendo dall'utilizzazione che ne fa Gargantua, e che non corrisponde alla proprietà dell'oggetto in questione. Questo uso insolito obbliga a guardare l'oggetto in

modo nuovo, a considerarlo, per così dire, in rapporto al suo nuovo posto e alla sua nuova destinazione. Così, la sua forma, la materia di cui è composto e la sua dimensione vengono rivalutate. L'oggetto si rinnova per essere da noi percepito.

Non si tratta, comunque, di un rinnovamento formale isolato, poiché questo non è che un momento astratto di quel rinnovamento ricco di contenuto legato al «basso» materiale e corporeo ambivalente. In effetti, se esaminiamo attentamente la serie dei nettaculo, ci rendiamo conto che la scelta degli oggetti non è affatto casuale, ma è dettata da una sua logica per quanto assai insolita. Le prime cinque cose che servono da nettaculo sono la mascherina, un cappuccio, una sciarpa da collo, la cuffia, il berretto di un paggio, e servono a coprire il volto e la testa, cioè la parte alta del corpo. Il loro uso come torchecul equivale a un vero e proprio spostamento dell'alto verso il «basso» corporeo. Il corpo fa una capriola, gira come la ruota.

Questi cinque nettaculo entrano nel vasto cerchio di motivi e di immagini legate alla sostituzione del volto con il deretano, dell'alto con il basso. Il deretano è «l'altra parte del volto», è «il volto alla rovescia». La letteratura e le lingue del mondo intero abbondano delle varianti più diverse di questa sostituzione del volto con il deretano, dell'alto con il basso. Una delle varianti più semplici e diffuse nel campo linguistico e gestuale è il bacio sul deretano, che si ritrova più di una volta in Rabelais: per esempio, la spada di cui si serve il Ginnasta nella guerra carnevalesca delle Salsicce, si chiama Bâsam-al-cù (Baise-moncul); il nome di uno dei signori poi è Baciaculo (Baisecul); e, infine, la Sibilla di Panzoust mostra il suo didietro a Panurge e ai suoi compagni. Il gesto rituale del mettere in mostra il proprio «basso», soprattutto il deretano, è sopravvissuto fino alla nostra epoca (8).

Così, i primi cinque nettaculo riportano ai motivi tradizionali della sostituzione del volto con il deretano. Il movimento dall'alto al basso vi si trova espresso nel modo più pieno. Ed è messo in evidenza anche dal fatto che fra i primi quattro nettaculo e il quinto, appare l'imprecazione diretta contro le sferette dorate, de merde, e una maledizione all'indirizzo dell'orefice e della dama: «che il fuoco di Sant'Antonio arda il budello culare». Questa invettiva

improvvisa dà un grande dinamismo a tutto il movimento verso il basso.

E' in quest'atmosfera densa di «basso» materiale e corporeo che si effettua il rinnovamento formale, di cui abbiamo parlato, dell'immagine volgare degli oggetti. Gli oggetti rinascono letteralmente alla luce del nuovo uso sconsacrante che di essi si fa; è come se nascessero di nuovo alla percezione: la morbidezza del raso cremisi della cuffietta, la «doratura di tutte quelle sferette di merda» appaiono ai nostri occhi perfettamente concrete, percettibili, tattili. Nella sfera nuova dell'abbassamento, sono palpabili tutte le particolarità della loro materia e della loro forma. E così, l'immagine dell'oggetto si rinnova.

La stessa logica domina tutta la serie ulteriore degli altri nettaculo. Il sesto nettaculo è un gatto marzolino. Questa sua insolita utilizzazione, a cui sembra meno che mai adatto, rende estremamente percepibili la sua natura felina, la sua agilità e le sue grinfie. E' il nettaculo più dinamico di tutti. Siamo davanti a una scenetta drammatica, una farsa gioiosa «jouée à deux personnages» (il gatto e il cul). E' una scenetta, d'altronde, che si ritrova dietro quasi tutti i nettaculo. In questa scenetta l'oggetto ha un ruolo improprio ed è grazie ad esso che si anima in modo nuovo. L'animazione dell'oggetto, della situazione, della funzione, della professione, della maschera, è un procedimento diffuso nella commedia dell'arte, nelle farse, nelle pantomime, nelle diverse forme di comicità popolare. Si dà all'oggetto o al volto un uso o una destinazione che non gli è propria, e che gli è persino estranea (per distrazione, per malinteso, per l'andamento dell'intrigo), ma che suscita il riso, e l'oggetto e il volto si trovano ad essere rinnovati in una nuova esistenza.

Non passeremo in rassegna tutti i nettaculo, tanto più che Rabelais struttura la serie che segue sul principio del raggruppamento. Ai guanti della regina segue una lunga lista di piante suddivise in sottogruppi: spezie, legumi, insalate, erbe medicinali (anche se la ripartizione non è rigida). Siamo davanti a un vero e proprio corso di botanica. Ogni nome è legato, per Rabelais, all'immagine visiva precisa della foglia, della sua struttura specifica e della sua dimensione. Obbliga a considerare queste foglie in relazione alla loro nuova

destinazione e a rendere percepibili la loro forma e la loro dimensione. Le descrizioni botaniche (senza un'analisi morfologica rigorosa), erano molto di moda in quel periodo. E Rabelais stesso ne dà qualche esempio in alcuni capitoli sul Pantagruelion. Nell'episodio del nettaculo non descrive le piante, le nomina soltanto, ma la loro funzione del tutto nuova e inaspettata stimola l'immaginazione a dar loro un sembiante materiale visibile. Nella descrizione del Pantagruelion, invece, fa l'operazione inversa: fa una descrizione dettagliata e obbliga a indovinare il vero nome della pianta (la canapa).

Bisogna precisare che anche l'immagine della pianta usata come nettaculo interessa, sebbene in misura ridotta, il movimento dall'alto verso il basso. Nella maggior parte dei casi si tratta di generi commestibili (insalate, spezie, erbe medicinali, legumi) legati alla mensa e destinati alla bocca. La sostituzione dell'alto con il basso e del volto con il didietro è in una certa misura avvertibile anche qui.

Ecco, con qualche abbreviazione, l'elenco ulteriore dei nettaculo:

Quindi mi pulii con le lenzuola, con la coperta del letto, con le tendine, con un cuscino, con uno scendiletto [...].

Provai a nettarmi in seguito, - riprese Gargantua, - con un copricapo, con un passamontagna, con una pantofola, con un carniere, con un paniere, ma quello era proprio un gran brutto nettaculo! Poi con un cappello di panno; e notate che di questi cappelli certi son di panno rasato, altri di feltro, altri uso velluto, altri uso seta, ed altri satinati; ma il migliore fra tutti è sempre quello di feltro, perché mi fa un'ottima abstersione della materia fecale.

Poi mi nettai con una gallina, un gallo, un pollastro; con la pelle di un vitello, d'una lepre, d'un piccione, d'un cormorano; con la servietta di un avvocato, con una barbata, con una cuffia, con un cappuccio da falchi.

(9)

Anche in questo caso i nettaculo sono raggruppati. Nel primo gruppo appaiono oggetti da letto e da tavolo e anche qui si nota l'inversione e il movimento dall'alto verso il basso. Poi segue il gruppo della paglia, del fieno, ecc., le cui qualità

materiali sono chiaramente sentite in funzione della loro nuova utilizzazione. Nel gruppo che segue, e che è più eterogeneo, è molto più evidente l'inadeguatezza dell'oggetto alla sua nuova funzione e, di conseguenza, anche la comicità farsesca del suo impiego (in particolare, il paniere, che è seguito da un punto esclamativo). Nel gruppo del cappello il tessuto è analizzato dal punto di vista della nuova funzione. Nell'ultimo gruppo, infine, predomina la sorpresa e la comicità farsesca che deriva dall'uso improprio degli oggetti. Anche la lunghezza stessa e la diversità della lista degli oggetti hanno un certo significato. E' come un piccolo universo che circonda l'uomo: parti di vestiario legate al volto e alla testa, oggetti che servono al letto e alla tavola, pollame e alimenti. Ecco che questo universo si rinnova nella serie dinamico-ingiuriosa dei nettaculo: esso ci ricompare davanti nella farsa gioiosa della sua trasformazione in nettaculo. In questa sconsacrazione prevale il momento positivo. A Rabelais piacciono tutti gli oggetti nella loro concretezza e varietà, ed egli li rieleziona e li riplasma in modo nuovo, rianalizza la loro materia, la loro forma, la loro individualità, la sonorità stessa dei loro nomi. Siamo di fronte a una delle pagine di quel grande inventario del mondo che Rabelais fa alla fine di un'epoca vecchia e all'inizio di un'epoca nuova della storia mondiale. Come in ogni inventario annuale, bisogna riesaminare ogni oggetto singolarmente, soppesarlo e misurarlo, determinarne il grado d'usura, trovare i difetti e i deterioramenti; bisogna farne una nuova stima e determinarne di conseguenza il prezzo; eliminare molte funzioni vuote e illusorie dal bilancio annuale che deve essere veritiero e corretto.

L'inventario di Capodanno è soprattutto gioioso. Tutte le cose sono riplasmate e rivalutate sul piano del riso, che ha vinto la paura e tutta la serietà che si è accumulata. Da qui il bisogno del «basso» materiale e corporeo, gioioso, che nello stesso tempo materializza e alleggerisce. Esso libera le cose dalla serietà menzognera, dalle sublimazioni e dalle illusioni suscitate dalla paura. E' a ciò che tende, come vedremo, questo episodio. La lunga lista di oggetti di uso domestico sconsacrati e rinnovati prepara un altro tipo di sconsacrazione.

Ecco l'ultimo nettaculo, il migliore, escogitato da Gargantua:

Ma, in conclusione, affermo e sostengo, che non v'è miglior nettaculo di un papero ben piumato: purché si abbia l'avvertenza di tenergli la testa in mezzo alle zampe. E potete credermi sulla parola. Perché sentirete al buco del culo una mirifica voluttà: sia per la soavità di quel suo piumetto, che per il temperato calor naturale del papero, il quale facilmente si comunica al budello culare, e quindi agli altri intestini, risalendo fino alla regione del cuore e del cervello. E vorrei credeste che la beatitudine degli eroi e semidei, che stanno nei campi Elisi, non è già nel loro asfodelo, o nell'ambrosia o nel néttare come raccontano queste vecchiette; ma bensì, secondo il parer mio, nel fatto che si nettano sempre il culo con un papero, e tale è altresì l'opinione del nostro maestro Gian Scoto.

(10)

Nella descrizione dell'ultimo nettaculo appare il motivo della voluttà e della beatitudine (*béatitude*). Di tale beatitudine è indicato il percorso fisiologico: nasce in corrispondenza dell'apertura anale dal morbido piumaggio e dal calore del papero, sale su lungo l'intestino retto, quindi, percorrendo gli altri visceri, arriva fino al cuore e al cervello. E' questa voluttà che dà la beatitudine eterna di cui godono, in verità, non i santi e i saggi del paradiso cristiano, ma i semidei e gli eroi dei Campi Elisi.

Così, l'episodio dei nettaculo ci porta direttamente agli inferi.

La serie dei motivi e delle immagini del volto alla rovescia e della sostituzione dell'alto con l'immagine del «basso» corporeo è legata alla morte e agli inferi. E tale legame tradizionale era ancora vivo e perfettamente cosciente all'epoca di Rabelais.

Quando la Sibilla di Panzoust mostra il suo didietro a Panurge e ai suoi compagni, Panurge esclama: «Vedo il buco della Sibilla» (*Je vois le trou de la Sibylle*). Era un nome che veniva dato all'ingresso dell'inferno. Le leggende medievali parlano di numerosissimi trous in diverse zone d'Europa che



erano considerati come l'entrata del purgatorio o dell'inferno e ai quali nello stesso tempo, nel linguaggio familiare, veniva dato un significato osceno. Il più conosciuto era il «buco di San Patrizio» in Irlanda. Si diceva che questa apertura fosse l'ingresso del purgatorio e qui si dirigevano, a partire dal XII secolo, i pellegrinaggi religiosi da ogni parte d'Europa. Questo buco era circondato da leggende sulle quali, a tempo debito, ci soffermeremo ancora. Nello stesso tempo, il «buco di San Patrizio» aveva un significato osceno. Rabelais stesso cita questo nome con quest'ultimo significato nelle «Fanfaluche antidotiche» (Gargantua, cap. II). «Del pozzo si parlò di San Patrizio, Di Gibilterra, e di cent'altri busi,» (11). Gibilterra si chiamava anche «Trou de la Sybille» (dalla città di Siviglia) a cui era dato ugualmente un senso osceno.

Dopo essere andato a far visita al poeta Ruminagattone, moribondo, che aveva cacciato via tutti i monaci, Panurge esplode con delle imprecazioni e prevede questa sorte per l'anima eretica del poeta:

E la sua anima se ne andrà a trentamila carrettate di diavoli.

Sapete dove? Dritto, corbìo, dritto, miei cari, sotto la seggetta di Proserpina, proprio dentro in quel bacino infernale nel quale essa scarica l'operazione fecale dei suoi clisteri, sul fianco sinistro della gran caldaia, a tre tese dalle grinfie di Lucifero, tirando verso il camerone nero di Demogorgone. Oh, che brutto tipo!

(12)

La topografia comica dell'inferno, che ricorda con esattezza quella di Dante, è sorprendente. Per Panurge il luogo più terribile non è affatto la gola di Satana, ma il bacino di Proserpina, nel quale essa fa i suoi bisogni. Il suo didietro è una sorta di inferno nell'inferno, di basso nel basso, e qui deve andare l'anima eretica di Ruminagattone.

Non c'è niente di straordinario, dunque, nel fatto che l'episodio dei nettaculo e il costante movimento dall'alto verso il basso che pervade tutte le immagini di questo episodio, ci porti, in ultima analisi, all'inferno. I contemporanei di Rabelais non vedevano in ciò nulla di straordinario. In verità, più che

all'inferno, in questo caso siamo condotti in paradiso.

In questa parodia il movimento verso il basso è contrapposto al movimento verso l'alto. Tutta la topografia spirituale è capovolta. E' possibile che Rabelais abbia fatto riferimento alla dottrina della beatitudine di San Tommaso d'Aquino. Nell'episodio dei nettaculo la beatitudine non nasce in alto, ma in basso, attraverso il budello culare. Il percorso dell'ascensione è mostrato nei minimi dettagli, dall'ano attraverso l'intestino verso il cuore e il cervello. La contraffazione parodica della topografia medievale è evidente. La beatitudine dell'anima è qui profondamente radicata nel corpo, nella sua parte più bassa. Così si viene a determinare il movimento verso il basso di tutte le immagini dell'episodio.

Questa parodia di una delle principali dottrine cristiane è comunque lontanissima dal cinismo nichilista. Il «basso» materiale e corporeo è produttivo: dà la vita e assicura la relativa immortalità del genere umano. Muoiono tutte le illusioni antiquate e vuote, mentre nasce un avvenire reale. Abbiamo già visto nel ritratto microcosmico che Rabelais fa del corpo umano, come questo corpo abbia cura «di tutti coloro che non sono ancora nati» (*ceux qui ne sont pas encore nés*) e come ogni organo spinga la parte migliore del proprio nutrimento «in basso» (*en bas*), negli organi genitali. E questo «basso» è il vero avvenire dell'umanità.

Il movimento verso il basso, che è presente in tutte le immagini rabelaisiane, è diretto, in ultima analisi, verso questo gioioso avvenire reale. Ma nello stesso tempo sono abbassate e messe in ridicolo le pretese di immortalità dell'individuo isolato, ridicolo nella sua limitatezza e nella sua vecchiaia. Questi due aspetti - la beffa-abbassamento del vecchio e delle sue pretese, e l'avvenire gioioso e reale del genere umano - si fondono in un'immagine unica, ma ambivalente, del «basso» materiale e corporeo. Non ci deve meravigliare il fatto che, nell'universo rabelaisiano, il nettaculo abbassante non soltanto sia capace di rinnovare le immagini di singoli oggetti, ma sia posto anche in rapporto diretto con l'avvenire reale dell'umanità.

Il carattere generale dell'opera di Rabelais conferma la nostra interpretazione della parte finale dell'episodio. Conseguentemente, Rabelais nel suo romanzo fa una parodia di

tutti gli aspetti della dottrina e dei misteri medievali. Come vedremo, l'episodio della resurrezione di Epistemone è una parodia di tutti i principali miracoli evangelici. La singolare parodia della passione di Cristo e del mistero della comunione («l'ultima cena»), in verità molto prudente, passa come un filo conduttore attraverso tutta l'opera. Ma è soprattutto nei primi due libri che questa parodia ha un ruolo particolarmente importante, organizzatore. In sostanza, si tratta di una trasfigurazione all'incontrario: la metamorfosi del sangue in vino, del corpo smembrato in pane, della passione in banchetto.

Abbiamo notato i diversi elementi di questa parodia negli episodi analizzati. Nel suo ritratto microcosmico del corpo umano Rabelais mostra come il pane e il vino («essenza di ogni nutrimento») si trasformano in sangue. E' l'altra faccia della stessa parodia. Nel romanzo troveremo una serie di altre contraffazioni parodiche dei diversi aspetti della dottrina e del culto. Abbiamo già ricordato il martirio e il salvataggio miracoloso di Panurge in Turchia. Abel Lefranc ritiene che la genealogia di Pantagruelle sia una parodia delle genealogie bibliche. Nei prologhi abbiamo trovato alcune parodie dei metodi di accertamento della verità usati dalla chiesa, e dei suoi procedimenti di persuasione. Così, la rappresentazione parodica della beatitudine eterna dei santi e dei saggi nell'episodio del nettaculo non deve meravigliarci (13).

Traiamo ora alcune conclusioni dall'analisi di questo originale episodio. Visto sullo sfondo della letteratura moderna, esso può sembrare bizzarro e volgare.

Il nettaculo è tuttavia un argomento comico tradizionale, familiare e abbassante. Abbiamo già visto tutta una serie di fenomeni paralleli nella letteratura mondiale. Ma questo argomento non è mai stato trattato da nessuno scrittore in modo così dettagliato e differenziato e con una così sorprendente drammaticità comica come da Rabelais.

I tratti caratteristici che Rabelais mette in risalto nella trattazione di questo tema non sono soltanto l'ambivalenza, ma anche la predominanza evidente del polo positivo rigeneratore. E' un gioco libero e allegro con le cose e i concetti, ma il cui scopo porta lontano. Lo scopo è quello di dissipare l'atmosfera di serietà cupa e ingannevole che circonda il mondo e ogni sua

manifestazione, fare in modo che il mondo appaia completamente diverso, più materiale, più vicino all'uomo e al suo corpo, più intelligibile nella sua fisicità, più accessibile, più facile, e far sì che ogni cosa che viene detta su di esso prenda a sua volta degli accenti diversi, allegri e familiari e liberi dalla paura. Così, lo scopo dell'episodio è la ben nota carnevalizzazione del mondo, del pensiero e della parola. L'episodio non rappresenta una singola oscenità ordinaria della nuova epoca, ma una parte organica del mondo grande e complesso delle forme della festa popolare. Può apparire come un'oscenità volgare soltanto se lo si distacca da quel mondo e lo si interpreta secondo le idee della nuova epoca. Come sempre, in Rabelais siamo davanti alle scintille dell'allegro falò carnevalesco che brucia il vecchio mondo.

E' come se l'episodio fosse costruito a più livelli: la detronizzazione (con la trasformazione in nettaculo) e il rinnovamento sul piano materiale e corporeo cominciano con minuzie e ascendono fino ad arrivare ai fondamenti stessi della concezione medievale del mondo; si verifica una conseguente liberazione dalla meschina serietà degli affari della vita quotidiana, dalla serietà egoista della vita pratica, dalla serietà sentenziosa e cupa dei moralisti e dei bigotti e, infine, da quella grande serietà della paura che è condensata nelle lugubri immagini della fine del mondo, del giudizio universale, dell'inferno, e nelle immagini del paradiso e della beatitudine eterna. Si verifica la conseguente liberazione della parola e del gesto dai toni pietosamente seri della preghiera, del lamento, dell'umiltà, della devozione, e da quelli minacciosamente seri dell'intimidazione, della costrizione, del divieto. Tutte le espressioni ufficiali dell'uomo medievale erano esclusivamente pervase da questi toni, erano avvelenate da essi. La cultura ufficiale del Medioevo ignorava la serietà impavida, libera e lucida. Il gesto familiare e carnevalesco del piccolo Gargantua che trasforma tutto in nettaculo - sconsacrante, materializzante e rinnovante - sembra sgombrare e preparare il terreno in vista di questa nuova serietà, audace, lucida e umana.

La conquista confidenziale del mondo, di cui il nostro episodio è un esempio, preparava anche una sua nuova conoscenza scientifica. Il mondo non poteva diventare oggetto della conoscenza libera, sperimentale e materialistica, fintanto

che la paura e la devozione lo tenevano lontano dall'uomo, fintanto che era imbevuto del principio gerarchico. La conquista confidenziale e popolare del mondo, di cui un esempio è il nostro episodio, distrugge e abolisce tutte le distanze e i divieti creati dalla paura e dalla devozione, avvicina il mondo all'uomo, al suo corpo, permette di toccare qualsiasi cosa, di tastarla da tutte le parti, di penetrare al suo interno, di rivoltarla, di confrontarla con qualsiasi altro fenomeno, per quanto elevato e sacro esso sia, di analizzare, soppesare, misurare e adattare, e tutto ciò sull'unico piano dell'esperienza materiale sensibile.

Questa è la ragione per cui la cultura comica popolare e la nuova scienza sperimentale erano, durante il Rinascimento, strettamente unite. E si trovano unite anche in tutta l'attività di Rabelais, scrittore e uomo di scienza.

Passiamo all'episodio della resurrezione di Epistemone e delle sue visioni dell'oltretomba (libro II, cap. XXX).

La resurrezione di Epistemone è uno degli episodi più arditi del romanzo. Con un'analisi approfondita, Abel Lefranc ha stabilito in maniera abbastanza convincente che esso è una contraffazione parodica dei due principali miracoli evangelici: la resurrezione di Lazzaro e quella della figlia di Giairo. Alcuni elementi sono ripresi da un miracolo, altri risalgono all'altro miracolo. Lefranc vi individua anche alcuni elementi dei miracoli della guarigione del sordomuto e del cieco dalla nascita.

Questa parodia è costruita fondendo allusioni agli opportuni testi evangelici con immagini del «basso» materiale e corporeo. Così Panurge riscalda la testa di Epistemone mettendola sulla braghetta: è un abbassamento topografico letterale, ma è, nello stesso tempo, un contatto risanatore con la forza riproduttiva. Più avanti il corpo di Epistemone è portato sul luogo del banchetto dove si compie la resurrezione. Il collo e la testa vengono lavati «con un bel vino bianco». Infine Rabelais usa un'immagine anatomica («vena contro vena», ecc.). Bisogna notare in particolare il giuramento di Panurge: è pronto a perdere la testa se non riuscirà a far resuscitare Epistemone. Sottolineiamo soprattutto la

coincidenza del tema di questo giuramento («ci voglio perdere la testa») con l'argomento dell'episodio stesso (Epistemone che ha perduto la testa). Questa coincidenza è tipica di tutto il sistema delle immagini rabelaisiane: la tematica delle imprecazioni, delle bestemmie, degli spergiuri, si ripete spesso negli episodi descritti (spezzettamento e smembramento del corpo, rinvio al «basso» materiale e corporeo, abluzione con l'urina). E teniamo presente anche un altro elemento. Panurge aggiunge che perdere la testa è «una scommessa da pazzi» (fol). Ma «pazzo» (fol, sot) nel contesto di Rabelais (e di tutta la sua epoca), non aveva affatto il significato spesso negativo di stupidità comune: «pazzo» è un'ingiuria ambivalente; e inoltre questa parola è indissolubilmente legata all'idea dei buffoni della festa, dei buffoni e degli stolti delle soties e della comicità popolare di piazza. Per un pazzo, perdere la testa non è una grande perdita, e questo lo dice il pazzo stesso; questa perdita è ambivalente come la sua follia (il rovescio e il «basso» della saggezza ufficiale).

Questa sfumatura di gioco buffonesco si propaga a tutto l'episodio di Epistemone. La perdita della testa è un atto puramente comico. E tutti gli avvenimenti successivi, la resurrezione, le visioni, sono trattati con lo stesso spirito dell'azione comica carnevalesca o da fiera.

Ecco come è descritto il ritorno alla vita di Epistemone resuscitato:

Di colpo Epistemone cominciò a respirare, poi ad aprire gli occhi, poi a sbadigliare, poi a sternutare, poi fece un bel peto grosso da famiglia. E Panurge disse:

- Ormai è certamente guarito.

E gli dié da bere un bicchierone d'uno scellerato vin bianco, con un crostino zuccherato.

E in tal modo Epistemone fu abilmente guarito, salvo che rimase giù di voce più di tre settimane, ed ebbe una tosse secca, di cui non riuscì a guarire se non a forza di bere.

(14)

Tutti i segni del ritorno alla vita sono disposti qui in una sequenza chiaramente diretta verso il basso: all'inizio respira, poi apre gli occhi (segni superiori della vita e «alto» del corpo).

Poi comincia la discesa: lo sbadiglio (segno inferiore di vita), lo sternuto (segno ancora più basso, escrezione analoga alla defecazione), e, alla fine il peto («basso» corporeo, il deretano). E quest'ultimo è il segno decisivo: «A ceste heure est il guery», conclude Panurge (15).

Siamo così davanti a un'inversione completa, allo scambio del «basso» con l'«alto»: non è il respiro ma il peto che appare come il vero simbolo della vita e il segno reale della resurrezione. Nell'episodio precedente, dal didietro veniva la beatitudine eterna mentre qui viene la resurrezione.

Nella parte finale della citazione l'immagine dominante è il vino (immagine del banchetto), che sancisce la vittoria della vita sulla morte e aiuterà in seguito Epistemone a sbarazzarsi della tosse secca che lo affligge.

Tutta la prima parte dell'episodio è centrata sulla resurrezione di Epistemone. E tutte le immagini, come possiamo vedere, sono permeate dal movimento verso il basso. Sottolineiamo inoltre che le immagini del banchetto sono lo sfondo di tutta questa prima parte. La seconda parte è la discesa di Epistemone agli inferi ed ha anch'essa come sfondo le immagini del banchetto. Ecco l'inizio:

E subito cominciò a parlare, dicendo che aveva visto i diavoli, e parlato con Lucifero a tu per tu, e fatto allegria in inferno, e laggiù pei Campi Elisi. E assicurava davanti a tutti che i diavoli erano allegri compagni. In quanto ai dannati, disse che gli spiaceva assai che Panurge lo avesse richiamato in vita così svelto:

- Perché mi divertivo molto, - aggiunse, - a vederli.
- Ma come? - domandò Pantagruale.
- Sì, - disse Epistemone. - Non li trattano poi così male come potreste credere. Solo che la loro condizione appare curiosamente mutata. Vidi infatti Alessandro il Grande obbligato a rammendare un mucchio di vecchie calzette, che si guadagnava così la sua misera vita. E similmente:

Serse andava in giro a vender la mostarda;

Romolo faceva il salaiolo;

Numa il ferravecchi;

Tarquinio, taccagno;

Pisone, contadino [...]

L'immagine dell'inferno è legata sin dall'inizio al banchetto: Epistemone partecipa a banchetti nell'inferno e nei Campi Elisi. Inoltre, con il banchetto, l'inferno gli offre lo spettacolo molto avvincente della vita dei dannati. E' una vita organizzata come un vero e proprio carnevale. Tutto è all'opposto del mondo reale. Tutti i grandi sono umiliati, tutti gli umili incoronati. L'enumerazione che fa Rabelais non è che una serie di parodie carnevalesche degli eroi dell'antichità e del Medioevo. La condizione nell'oltretomba o il mestiere di ogni eroe, rappresentano il suo abbassamento, a volte nel senso topografico letterale: Alessandro il Grande è obbligato, per esempio, a rammendare un mucchio di vecchie calze. A volte la posizione dell'eroe nell'oltretomba non è altro che il concretizzarsi di un'ingiuria, come, per esempio, Achille «il tignoso». Dal punto di vista formale, questa serie (di cui sopra abbiamo citato soltanto l'inizio) richiama quella dei nettaculo: le nuove occupazioni degli eroi negli inferi appaiono insolite quanto gli oggetti utilizzati come nettaculo, e la stessa stonatura della loro nuova condizione produce l'effetto farsesco dell'inversione e del rovesciamento. Notiamo un dettaglio interessante: l'occupazione di papa Sisto è quella di guarire la sifilide. Riportiamo il dialogo a questo proposito:

- Come? - disse Pantagruel, - ce n'è anche laggiù?
- Certo, - rispose Epistemone,
- anzi, non ne ho mai visti tanti: ce ne sarà più di cento milioni. Perché dovete sapere che chi non si è impestato quassù si impesta laggiù.

- Corpo del Signore, - disse Panurge, - allora io sono a posto, perché lo son già stato fino al buco di Gibilterra, ho riempito le colonne d'Ercole, e ci ho dato dentro senza guardar le più marcie!

E' da mettere in evidenza soprattutto la logica del rovesciamento: chi non ha ancora avuto la sifilide sulla terra, l'avrà all'inferno.

Ricordiamo il carattere particolare di questa malattia



«gioiosa», legata al «basso» corporeo. E mettiamo in evidenza, infine, nelle parole di Panurge (nel testo originale) le immagini geografiche correnti nella vita quotidiana dell'epoca che facevano riferimento al «basso» corporeo: il «buco di Gibilterra» e «le colonne d'Ercole». Bisogna notare la direzione verso occidente di questi punti geografici: erano situati all'estremità occidentale del mondo antico e davano accesso agli inferi e alle isole dei beati.

Il carattere carnevalesco delle detronizzazioni si manifesta chiaramente nel brano che segue:

Così, tutti quelli che erano stati gran signori quassù in questo mondo, si guadagnavano una vita da poveri vagabondi in quell'altro. Mentre al contrario, i filosofi, e tutti quelli che avevan dovuto lottare con la miseria quassù, toccava a loro stavolta fare i gran signori.

Ho visto Diogene pavoneggiarsi in gran magnificenza, con un gran manto di porpora, e uno scettro in mano; e strapazzava Alessandro il Grande quando non gli aveva rammentato bene le calze, e lo pagava a bastonate.

Ho visto Epitteto vestito elegantemente alla francese, sotto una bella pergola, con un bel numero di damigelle intorno, che scherzava, danzava, insomma faceva allegria, e aveva vicino un bel monte di scudi.

(18)

I filosofi (Diogene ed Epitteto) hanno il ruolo di buffoni del carnevale, eletti re. E' messo in rilievo il loro abbigliamento regale - il manto di porpora e lo scettro di Diogene. E non bisogna dimenticare anche i colpi di bastone con cui è ricompensato il «vecchio» re deposto, Alessandro il Macedone. La figura di Epitteto invece è descritta con uno stile un po' più galante: è il re della festa che danza e fa baldoria.

Lo stesso stile carnevalesco e festoso si ritrova anche nel successivo svolgersi di questa visione d'oltretomba. Lo scrittore Jean Lemaire (capo della scuola retorica), che in vita era stato avversario del papa, negli inferi ha il ruolo di un papa burlesco. E accanto a lui, in veste di cardinali, stanno i buffoni Caillette e Triboulet. Ex re e papi baciano i piedi a Jean Lemaire, ma lui ordina ai suoi cardinali di bastonarli.

Non mancano i rituali gesti abbassanti. Quando Serse, mercante di mostarda, chiede un prezzo eccessivo, Villon urina sulla sua mostarda. Passaforesta urina contro un muro su cui è dipinto «il Ballo di San Vito». E il franco arciere di Bagnolet, inquisitore di eretici, vuole bruciarlo vivo per questo sacrilegio.

Come abbiamo già detto, il banchetto serve da sfondo a tutto l'episodio. Dopo che Epistemone ha finito il racconto:

Bene, - disse Pantagruèle, - e adesso facciamoci un po' d'allegria, e beviamo, mi raccomando, ragazzi: perché in questo mese fa bene bere.

(19)

E' durante il banchetto, al quale partecipano Pantagruèle e i suoi compagni, che si decidono le sorti del re Anarco sconfitto: Pantagruèle e Panurge decidono già sulla terra di prepararlo a ciò che, come sovrano, dovrà fare all'inferno, lo abitua cioè a un mestiere di basso rango.

Nel XXXI capitolo è descritta la destituzione carnevalesca del re Anarco, di cui abbiamo già parlato. Panurge fa vestire il sovrano da buffone (il modo come è vestito è descritto nei particolari e, per caratterizzarlo meglio, Panurge si serve a volte di giochi di parole) e lo fa diventare mercante di salsa verde. Questa detronizzazione carnevalesca doveva così riprodurre tutte quelle che avevano luogo all'inferno.

Cerchiamo di trarre qualche conclusione dalla nostra analisi. Nell'episodio citato, l'immagine dell'inferno ha un carattere di festa popolare. L'inferno è, in questo caso, la baldoria e il carnevale gioioso. Vi ritroviamo tutte le immagini abbassanti e ambivalenti conosciute: l'abluzione con l'urina, le botte, i travestimenti, le ingiurie. Il movimento verso il basso, proprio di tutte le immagini rabelaisiane, conduce all'inferno e le immagini stesse dell'inferno sono animate da un analogo movimento.

Nel sistema di immagini rabelaisiane, gli inferi sono il punto cruciale, in cui si incrociano le arterie principali di tale sistema: il carnevale, il banchetto, le battaglie e i colpi, le

ingiurie e le imprecazioni.

Come spiegare la posizione centrale di tale immagine e quale concezione del mondo essa esprime?

Non si può rispondere a questa domanda con dei ragionamenti astratti. E' necessario per prima cosa ritornare alle fonti di cui si è servito Rabelais e alla rappresentazione tradizionale degli inferi viva durante tutto il Medioevo e che trova la sua piena realizzazione nella letteratura del Rinascimento; in secondo luogo, bisogna scoprire gli elementi popolari di questa tradizione e, infine, cercare di cogliere il significato sia di questa tradizione, sia dell'immagine stessa degli inferi, alla luce dei grandi e attuali obbiettivi dell'epoca di Rabelais.

Cominciamo con qualche parola sulle fonti antiche.

Ecco le opere in cui si ritrovano alcune descrizioni dell'inferno: il canto XI dell'Odissea, Fedro, Fedone, Gorgia e La Repubblica di Platone, Il sogno di Scipione di Cicerone, l'Eneide di Virgilio e infine, numerose opere di Luciano (soprattutto Menippo o La negromanzia).

Rabelais conosceva bene tutte queste opere ma non si può dire che esse abbiano avuto grande influenza su di lui, ad eccezione di quelle di Luciano, la cui influenza però è stata sopravvalutata. In realtà la somiglianza fra Menippo o La negromanzia e il nostro episodio non va oltre alcuni tratti puramente superficiali.

Anche in Luciano l'inferno è rappresentato come uno spettacolo gioioso, e viene messo in evidenza l'elemento del travestimento e del cambiamento di ruolo. Il quadro dell'inferno obbliga Menippo a paragonare tutta l'esistenza umana a una processione teatrale.

E così mentre guardavo queste cose, mi parve che la vita degli uomini fosse simile ad una lunga processione e dirigesse e disponesse ogni cosa la Fortuna mettendo indosso ai partecipanti abbigliamenti diversi e di diversa foggia; prende uno a caso e lo acconcia regalmente imponendogli la tiara, dandogli le guardie del corpo e cingendogli il capo del diadema, un altro invece avvolge nella veste dello schiavo, a questo dà l'ornamento della bellezza, quello fa brutto e ridicolo: lo spettacolo infatti deve risultare, io penso,

variatissimo.

(20)

In Luciano la posizione dei potenti, ex imperatori e ricchi, è simile, nell'inferno, a quella che essi hanno in Rabelais:

Ma avresti riso - io penso - molto di più, se avessi visto quelli che da noi erano re e satrapi mendicare, laggiù, e vendere carne secca per il bisogno o insegnare l'abbicì ed essere offesi dal primo venuto e colpiti sulla guancia come i più abietti degli schiavi. Quando poi vidi Filippo il Macedone, non potei trattenermi: mi fu mostrato in un angolino intento a riparare per mercede le scarpe rotte. Molti altri infine si vedevano mendicare nei crocicchi, personaggi, voglio dire, come Serse, Dario, Policrate.

(21)

Nonostante questa apparente somiglianza, che profonda differenza fra Rabelais e Luciano! Il riso di Luciano è astratto, esclusivamente beffardo, privo di qualsiasi vera gioia. Nel suo inferno non rimane quasi nulla dell'ambivalenza delle immagini dei saturnali. Le figure tradizionali sono esangui e messe al servizio della filosofia stoicista morale e astratta (in qualche modo degenerata e snaturata più tardi dal cinismo). In Luciano gli ex re vengono bastonati, battuti, «colpiti sulla guancia come i più abietti degli schiavi». Ma questi colpi sono i colpi usuali del regime schiavista trasportati negli inferi. Non rimane più nulla dell'immagine ambivalente dei saturnali del re-schiavo. Questi colpi sono semplicemente dei colpi, non hanno alcuna forza reale: non aiutano affatto né a nascere, né a rinnovare. E' così anche nelle immagini del banchetto. Anche nell'inferno di Luciano si mangia, ma è un'immagine che non ha nulla in comune con quella di Rabelais. Gli ex sovrani non possono godersela, ma anche gli ex poveri e gli ex schiavi non se la godono. All'inferno si mangia soltanto, ma nessuno fa baldoria, neanche i filosofi; questi ultimi ridono soltanto, con voce beffarda, e deridono gli ex re e i ricchi. Ciò che è importante è che in Luciano il principio materiale e corporeo serve ad abbassare, in modo puramente formale, le immagini alte, a metterle sul piano del quotidiano; è privo di

ambivalenza, e non rinnova né rigenera. Da qui la profonda differenza di tono e di stile fra i due autori.

Come capofila della tradizione medievale di descrizioni degli inferi bisogna considerare L'Apocalisse di Pietro. Composta da un greco alla fine del I secolo o all'inizio del II secolo d.C., quest'opera è la sintesi delle idee antiche sul mondo dell'oltretomba, ma adattate alla dottrina cristiana. Quest'opera nel Medioevo non era conosciuta (22), ma ispirò la Visio Pauli redatta nel IV secolo. Le diverse varianti della Visio erano molto diffuse nel Medioevo ed esercitarono un'enorme influenza sul ricco ciclo di leggende irlandesi sull'inferno e il paradiso che ebbero un ruolo molto importante nella storia della letteratura medievale.

Fra le leggende irlandesi sull'inferno, un particolare significato hanno quelle sul «buco di San Patrizio». Questo buco portava direttamente al purgatorio e, secondo la leggenda, era stato indicato da Dio a San Patrizio nel V secolo. Verso la metà del XII secolo il monaco Henri de Salterey nel suo *Tractatus de purgatorio Sancti Patricii* aveva descritto la discesa al purgatorio di un cavaliere. A quello stesso periodo risale la celebre Visione di Tungdal. Dopo la morte, Tungdal fa un viaggio all'inferno e ritorna poi nel mondo dei vivi per raccontare alla gente i terribili spettacoli a cui ha assistito. Queste leggende suscitarono uno straordinario interesse e stimolarono la creazione di molte opere: l'*Espurgatoire Saint Patriz* di Maria di Francia, *De contemptu mundi* di papa Innocenzo III; i *Libri IV dialogorum* di San Gregorio Magno; *La Divina Commedia* di Dante.

Le visioni dell'oltretomba, desunte dalla Visio Pauli, rielaborate e arricchite dalla potente fantasia celtica, si ampliarono straordinariamente con dovizia di particolari aggiuntivi. E rafforzarono soprattutto le immagini grottesche del corpo. Crebbe il numero dei peccati e delle punizioni (da sette a nove e anche di più). Nel modo stesso di organizzare le immagini dei supplizi infernali, si può cogliere facilmente la logica specifica degli impropri, delle maledizioni e delle ingiurie, quella delle denigrazioni e degli abbassamenti topografico-corporei. I supplizi, spesso, altro non sono che la traduzione pratica delle metafore presenti negli impropri e nelle maledizioni. Il corpo dei peccatori tormentati è

presentato in modo grottesco. E molto spesso il legame con il mangiare appare in modo chiaro; alcuni peccatori sono arrostiti allo spiedo, altri sono obbligati a bere il metallo incandescente. Già nella Visione di Tungdal, Lucifero è rappresentato incatenato alla grata incandescente di un focolare sul quale è arrostito, visto che egli stesso si nutre di peccatori.

Esisteva un ciclo di leggende su Lazzaro all'inferno. Secondo una vecchia leggenda, Lazzaro, durante un banchetto a casa di Simone il lebbroso, racconta a Cristo i segreti del mondo dell'oltretomba di cui era venuto a conoscenza. Esisteva anche un sermone dello pseudo-Agostino in cui era messa in evidenza la posizione eccezionale di Lazzaro che era stato l'unico essere vivente ad aver visto i misteri dell'oltretomba. In questo sermone Lazzaro racconta le proprie visioni d'oltretomba durante un banchetto. Nel XII secolo il teologo Pietro Comestore riporta ancora questa testimonianza di Lazzaro. E, alla fine del XV secolo, il ruolo di Lazzaro viene ad avere una particolare importanza e la sua figura penetra nei misteri, ma è soprattutto grazie alla sua inclusione nei calendari popolari che il racconto conviviale di Lazzaro ha avuto una diffusione enorme.

Tutte queste leggende sul regno dell'oltretomba, che racchiudono elementi grotteschi e corporei importanti e immagini di banchetto, hanno determinato la tematica e l'iconografia delle diableries nelle quali questi elementi sono stati largamente sviluppati. Nelle diableries è messo ugualmente in rilievo l'aspetto comico delle immagini grottesche dell'oltretomba (23).

Qual è stata l'influenza di queste leggende e delle opere da esse ispirate, sull'inferno di Rabelais?

Come abbiamo visto, nell'inferno di Rabelais gli aspetti che vengono messi in primo piano sono due: in primo luogo le immagini del banchetto (che inquadra il racconto di Epistemon: il suo banchetto all'inferno, il banchetto dei filosofi, la vendita di generi alimentari nel regno dell'oltretomba) e, in secondo luogo, il conseguente carattere carnevalesco dell'inferno.

Il primo aspetto è presente anche nelle leggende e nelle opere del Medioevo di cui abbiamo parlato. Già nella Visione

di Tungdal (XII secolo), Lucifero divora i peccatori ed è lui stesso che, come abbiamo visto, è arrostito sulla grande griglia del focolare alla quale è incatenato. E Lucifero appare talvolta anche sulla scena dei misteri. Anche in Rabelais ritroviamo quest'immagine: nel Pantagruèle egli ricorda che un giorno Lucifero aveva rotto la sua catena perché colto da coliche atroci per aver mangiato a colazione una fricassea dell'anima di un serpente. Nel quarto libro (cap. XLVI) si ritrovano le riflessioni dettagliate di un diavolo sui gusti diversi delle singole anime: quali sono buone per la colazione, quali per il pranzo e in che modo prepararle. Fonti dirette di Rabelais sono stati, apparentemente, due poemi: *Salut d'Enfer*, di anonimo, e *Songe d'Enfer* di Raoul de Houdan. In entrambi i poemi gli autori descrivono la loro visita a Belzebù e la loro partecipazione ad un banchetto dei diavoli. Si delinea sin da qui lo sviluppo dettagliato della gastronomia dei peccatori. Così, al personaggio principale di *Salut d'Enfer* viene servita una zuppa di usuraio bollito, un arrosto di falsario e una salsa di avvocato. Raoul de Houdan fa una descrizione ancora più dettagliata della gastronomia infernale.

Ad entrambi i poeti nell'ade viene riservata un'accoglienza onorevole, ed entrambi, come anche Epistemone, conversano tranquillamente con Belzebù.

Anche il ciclo di leggende su Lazzaro ha influenzato Rabelais. Abbiamo già notato che tutto l'episodio di Epistemone è in parte una parodia del miracolo evangelico della resurrezione di Lazzaro. Il racconto di Epistemone sulle visioni d'oltretomba, come quello, leggendario, di Lazzaro, ha come sfondo la scena del banchetto.

Queste sono le fonti del primo aspetto - quello conviviale - della rappresentazione rabelaisiana dell'inferno. Analoghe sono le fonti del secondo aspetto, quello carnevalesco.

L'elemento carnevalesco e festoso è molto forte nei due poemi citati. Ma è già presente anche nelle più antiche leggende celtiche. L'inferno è il male del passato, vinto e condannato. In verità questo male è immaginato e rappresentato dal punto di vista cristiano e ufficiale, e la sua negazione appare dunque un po' dogmatica. Ma nelle leggende questa negazione dogmatica si mescola alle rappresentazioni folcloriche del «basso» terrestre come del ventre materno che

fagocita e contemporaneamente dà la vita, al modo di intendere il passato, e all'allegro spauracchio distrutto. La concezione folclorica del tempo gioioso non poteva non penetrare nelle immagini dell'inferno, come immagini del male ormai vinto del passato. E' per questo che anche nella Visione di Tungdal, Lucifero non è altro che uno spauracchio allegro, immagine del vecchio potere vinto e della paura che ispira. E' questo il motivo per cui tali leggende hanno potuto dar vita a questi due poemi il cui spirito è quello della festa, e al mondo del tutto carnevalesco delle diableries. Il male vinto, il passato vinto, il vecchio potere vinto, la paura vinta, tutto ciò, con passaggi e sfumature continue, ha potuto far nascere le cupe immagini dell'inferno dantesco e l'inferno gioioso di Rabelais. La logica stessa del «basso», quella del rovesciamento, del capovolgimento, del contrario, ha spinto irresistibilmente le immagini dell'inferno verso una presentazione e interpretazione carnevalesche e grottesche.

Esiste tuttavia un altro elemento di cui bisogna assolutamente tener conto: gli dèi della mitologia classica, degradati dal cristianesimo al rango di diavoli, e le immagini dei saturnali romani, che tenacemente continuarono a vivere anche nel Medioevo, furono gettati nell'inferno dalla coscienza cristiana ortodossa e vi introdussero il loro spirito saturnalesco.

Una delle più antiche descrizioni del carnevale, fra quelle che ci sono pervenute, si presenta nella forma di una visione mistica dell'inferno. Orderic Vital, storico normanno del XI secolo, descrive dettagliatamente la visione di un certo San Gochelin, che, il 1o gennaio del 1091, ritornando a notte inoltrata da casa di un malato, vide sfilare per la strada deserta l'«esercito di Arlecchino». Lo stesso Arlecchino è descritto come un gigante armato di una grande clava (la cui figura ricorda Ercole). La truppa che Arlecchino guida è assai eterogenea.

In testa ci sono persone vestite con pelli di animale che tengono in mano del vasellame da cucina e di uso domestico. Seguono delle altre persone che portano cinquanta casse da morto sulle quali siedono dei piccoli omini con la testa enorme e con in mano dei grandi panieri. Seguono poi due etiopi con un cavalletto sul quale un diavolo tortura un uomo infilandogli nel corpo degli speroni roventi. Segue una moltitudine di donne a cavallo che sobbalzano continuamente sulle selle



guarnite di chiodi roventi; esse balzano su di continuo per poi ricadere di nuovo sui chiodi, e fra loro ci sono anche delle nobili dame ancora in vita. Poi segue il clero e, alla fine, un corteo di guerrieri, circondati dalle fiamme. Ecco come Gochelin descrive la sfilata. Tutti questi personaggi sono le anime dei peccatori defunti. Gochelin conversa con tre di esse, fra cui si trova anche il fratello morto. Da costoro viene a sapere che si tratta della processione delle anime erranti del purgatorio che espiano i propri peccati.

Questa è la visione di Gochelin (24). Non si ritrova qui né la parola né il concetto di «carnevale». Sia Gochelin che Orderic Vital la considerano come una visione dell'«esercito di Arlecchino». A questa rappresentazione mitologica (analogia all'«esercito selvaggio», alla «caccia selvaggia», e a volte all'«esercito di re Artù»), viene data qui un'interpretazione cristiana: sono le anime del purgatorio che errano sulla terra. La concezione cristiana determina il tono, il carattere e alcuni dettagli del racconto di Orderic: il terrore dello stesso Gochelin, i pianti e i lamenti dei personaggi, le punizioni a cui essi sono sottoposti (l'uomo che il diavolo tortura sul cavalletto è l'assassino di un prete, e le donne sulle selle con i chiodi ardenti vengono castigate per la loro depravazione). Così l'atmosfera della scena non è affatto carnevalesca. Ma comunque è indubbio il carattere carnevalesco di alcune immagini e della processione nel suo insieme. Malgrado l'influenza deformante delle concezioni cristiane, i diavoli del carnevale (o dei saturnali) vi appaiono chiaramente. Osserviamo ancora il personaggio del gigante, caratteristico del corpo grottesco, che partecipa di solito a tutte le processioni di tipo carnevalesco (si è già detto che questa figura ricorda Ercole, soprattutto per la clava; e l'immagine di Ercole nella tradizione antica era strettamente legata all'inferno). Anche gli etiopi incarnano questa concezione grottesca. Ed estremamente caratteristica è l'immagine degli infanti seduti sulle bare: dietro questa verniciatura cristiana data all'immagine, si intravede chiaramente l'ambivalenza della morte che genera la vita. Bisogna interpretare sul piano del «basso» materiale e corporeo, astraendosi dall'interpretazione cristiana, anche la presenza delle prostitute (*dames douces*) in questa processione, con i loro gesti volgari e

indecenti (che rappresentano il coitus; e ricordiamo a questo proposito la metafora che Rabelais usa per l'atto sessuale e che egli riprende dalla terminologia dell'equitazione: *saccade*). Carattere carnevalesco hanno anche gli uomini vestiti con pelli di animali e armati di utensili da cucina e domestici. E le fiamme, che circondano i guerrieri, non sono altro che un falò carnevalesco, che brucia e rinnova un passato angosciante (vedi i «moccoli» del carnevale di Roma). Anche qui si ritrova l'elemento della detronizzazione: tutti questi peccatori, ex feudatari, cavalieri, dame dell'alta società, clero, adesso sono soltanto delle anime spodestate, private del loro alto rango. Gochelin discute con un visconte, punito per essere stato un giudice ingiusto; un altro feudatario è condannato per aver sottratto ingiustamente un mulino al suo vicino.

In questa visione di Capodanno si ritrova qualcosa della «processione degli dèi detronizzati», soprattutto nell'antica figura di Arlecchino e della sua clava. Si sa che nel Medioevo le processioni carnevalesche erano a volte considerate, soprattutto nei paesi germanici, come processioni degli dèi pagani spodestati e rovesciati. L'idea della forza superiore e della verità del passato sconfitte è associata strettamente al nucleo delle immagini carnevalesche. Non è esclusa certo anche un'influenza dei saturnali sullo sviluppo di queste idee medievali. In un certo qual modo gli dèi antichi avevano il ruolo del re detronizzato dei saturnali. Si può notare che nella seconda metà del XIX secolo molti studiosi tedeschi sostennero la tesi della origine germanica della parola «carnevale», facendola derivare da *Karne* (o *Harth*) che significa «luogo sacro» (cioè la comunità pagana, gli dèi e i loro seguaci) e dalla parola *val* (o *wal*) che significa «morto», «ucciso». Così il termine «carnevale» significherebbe, secondo questa interpretazione, «processione degli dèi morti». Riportiamo questa interpretazione al solo scopo di mostrare fino a che punto l'idea del carnevale, come processione degli dèi detronizzati, potesse essere forte.

Il racconto ingenuo di Orderic Vital è una testimonianza di come le immagini dell'inferno erano strettamente legate a quelle del carnevale persino nella coscienza dei cristiani timorosi di Dio dell'XI secolo. Alla fine del Medioevo da questo intreccio cominciarono a svilupparsi le forme delle *diableries*,

dove l'elemento carnevalesco ottiene una vittoria definitiva e trasforma l'inferno nell'allegro spettacolo della festa popolare in piazza.

Il cosiddetto «inferno» che appare in quasi tutte le festività e carnevali del Rinascimento, è una manifestazione parallela del medesimo processo di «carnevalizzazione degli inferi».

Questo «inferno» assumeva le forme più diverse. Ecco, per esempio, le sue metamorfosi nelle processioni del carnevale di Norimberga del XVI secolo (il cui cerimoniale fu descritto minuziosamente): casa, torre, palazzo, vascello, mulino a vento, drago che sputa fiamme, elefante che porta gente sul dorso, gigante che mangia i bambini, vecchio diavolo che ingoia le prostitute, bottega con rottami e ciarpame (come merce), monti di Venere, forno per cuocere gli sciocchi, cannone per sparare sulle megere, trappola per accalappiare gli sciocchi, galera piena di monaci e religiosi, ruota della fortuna che fa girare gli sciocchi, ecc. Bisogna ricordare che questa macchina piena di fuochi d'artificio veniva di solito bruciata davanti al palazzo municipale.

Tutte queste varianti dell'«inferno» carnevalesco sono ambivalenti e tutte, in un certo senso e in una certa misura, hanno in sé l'elemento della paura vinta dal riso. Tutte, in forma più o meno innocua, sono spauracchi del vecchio mondo in fuga; e a volte sono spauracchi ridicoli, a volte sottolineano quanto è sorpassato il mondo in via di estinzione, inutile, assurdo, stupido, comicamente pretenzioso, ecc. Tutto ciò è analogo alle carabbattole abbassanti di cui sono sovraccarichi gli inferi rabelaisiani: le vecchie calze che Alessandro il Grande rammenda, mucchi di stracci e di rifiuti nei quali scavano vecchi usurai, ecc. Questo mondo è dato alle fiamme rigeneratrici del carnevale.

Tutto quello che abbiamo detto fa luce sul valore che hanno come concezione del mondo le immagini dell'inferno sia nella tradizione medievale, sia nel romanzo di Rabelais. Appare evidente anche il legame profondo che intercorre fra l'inferno e tutte le altre immagini del sistema rabelaisiano. Ci soffermeremo ancora su alcuni suoi aspetti.

La cultura popolare del passato, nelle diverse fasi del suo

millenario sviluppo, ha sempre cercato di trionfare con il riso, di demistificare, di tradurre i pensieri dominanti, le immagini e i simboli della cultura ufficiale nel linguaggio del «basso» materiale e corporeo (nel suo significato ambivalente). Nel capitolo precedente abbiamo visto come la paura cosmica e le immagini dei cataclismi universali e delle teorie escatologiche ad essa direttamente legate, coltivate nei sistemi che riflettevano una concezione ufficiale del mondo, trovarono il loro equivalente comico nelle immagini di cataclismi carnevaleschi, di profezie parodiche, ecc., che avevano il potere di liberare dalla paura, riavvicinare il mondo all'uomo, rendere più lieve lo scorrere del tempo trasformandolo nel procedere festoso di un tempo lieto, fatto di avvicinamenti e rinnovamenti.

Analoga era la situazione per le immagini dell'inferno. Come si è potuto vedere, la carnevalizzazione delle idee cristiane ufficiali sull'inferno, in altri termini la carnevalizzazione dell'inferno, del purgatorio e del paradiso, è durata per tutto il Medioevo. E gli elementi di tale tradizione penetrano persino nella «visione» ufficiale dell'inferno. Alla fine del Medioevo l'inferno era diventato il tema principale, nel quale si intersecavano due culture, quella popolare e quella ufficiale. E' con questo argomento che si rivela nel modo più marcato e chiaro la differenza fra queste due culture, fra queste due concezioni del mondo. L'inferno è l'immagine originale del bilancio, l'immagine della fine e del completamento della vita e del destino individuali ed è contemporaneamente giudizio definitivo su ogni vita umana nel suo insieme, giudizio alla cui base stavano i criteri superiori della concezione cristiana e ufficiale del mondo (religioso-metafisica, sociale e politica). E' un'immagine sintetica che rivela in forma non astratta, ma chiara e concisa, metaforica ed emozionale, le principali concezioni del Medioevo ufficiale sul bene e sul male. E' questa la ragione per cui l'immagine dell'inferno è stata l'arma eccezionalmente potente della propaganda religiosa.

I tratti essenziali del Medioevo ufficiale sono stati portati al loro limite estremo nell'immagine dell'inferno, sorta di condensato della serietà grave ispirata dalla paura e dall'intimidazione. Qui il giudizio extrastorico della persona

umana e dei suoi atti si manifestava nel modo più conseguente. Vi trionfava la linea verticale dell'ascensione e della caduta e, di conseguenza, era negata quella orizzontale del tempo storico, del movimento progressivo in avanti. Più in generale si può affermare che la concezione del tempo del Medioevo ufficiale si manifestava con straordinaria asprezza.

Ecco perché la cultura popolare ha cercato di superare con il riso questa espressione estrema della serietà medievale e di trasformarla in gioioso spauracchio carnevalesco. La cultura popolare organizza a modo suo l'immagine dell'inferno: oppone all'eternità sterile la morte gravida e che dà la vita, al perpetuarsi del passato, del vecchio, la nascita di un avvenire migliore, nuovo, che si erge su questo passato agonizzante. Se l'inferno cristiano disprezzava la terra, allontanava da essa, l'inferno carnevalesco esaltava la terra e il «basso» della terra come un ventre materno fecondo, in cui la morte si legava alla nascita, e in cui dalla morte del vecchio nasceva una nuova vita. E' per questo motivo che le immagini del «basso» materiale e corporeo attraversano l'inferno carnevalizzato.

L'immagine dell'inferno nella tradizione popolare diventa quella di una duplice paura vinta dal riso: paura dell'inferno mistico (dell'«inferno» e della morte), e paura del potere e della verità del passato (verità ancora dominante, sebbene già agonizzante) precipitate all'inferno. E' un duplice spauracchio comico: quello dell'«inferno» e quello del potere del passato.

Nel Rinascimento l'inferno si riempie sempre più di re, papi, ecclesiastici e uomini di stato, non soltanto di quelli che erano morti da poco, ma addirittura di quelli ancora in vita. Qui si riuniva tutto ciò che era condannato, negato, destinato a morire. Questo è il motivo per cui la satira (nel senso stretto della parola), del Rinascimento e del XVII secolo, utilizzava spesso l'immagine dell'inferno per rappresentare la galleria dei personaggi storici ostili e dei tipi sociali negativi. Ma spesso questa satira (per esempio in Quevedo) aveva un carattere puramente negativo, l'ambivalenza delle immagini era in essa già molto ridotta.

L'immagine dell'inferno nella letteratura stava entrando già in una fase nuova.

Dall'ultimo capitolo del Pantagruèle veniamo a sapere che Rabelais si proponeva di descrivere il viaggio del suo eroe nel leggendario paese del presbitero Giovanni (situato in India) e poi all'inferno. Questo tema non è affatto imprevisto. Dobbiamo ricordare che l'immagine dominante del Pantagruèle è la bocca spalancata, che, in fin dei conti non è altro che la gueulle d'enfer della scena dei misteri medievali. Tutte le immagini di Rabelais sono permeate dal movimento verso il basso (il «basso» della terra e del corpo), e tutte portano all'inferno. Persino l'episodio del nettaculo, come abbiamo visto, ci ha portato all'inferno.

Nella fonte principale di Rabelais, la leggenda popolare su Gargantua, c'era l'episodio della discesa dell'eroe agli inferi. In verità tale episodio mancava nelle Grandi cronache, ma in una farsa del 1540 c'era un rinvio a questo episodio come a qualcosa di universalmente conosciuto; un episodio simile si trova anche in una nuova variante orale della leggenda, trascritta da Thomas Sébillet (25).

Le figure comiche popolari discendono spesso e volentieri all'inferno. Lo aveva fatto anche Arlecchino che, come Pantagruèle, prima di avere un'esistenza letteraria, era stato un diavolo. Nel 1585 apparve a Parigi un'opera intitolata *La gaia storia delle imprese e delle avventure di Arlecchino*, commediante italiano, contenente i suoi sogni e visioni, la sua discesa all'inferno per togliere da lì mamma Cardina, come e grazie a quali circostanze favorevoli egli riuscì a svignarsela di lì, dopo aver ingannato persino il re dell'ade, Cerbero, e tutti gli altri diavoli.

All'inferno Arlecchino fa le capriole, i salti più diversi, cammina all'indietro, tira fuori la lingua e suscita il riso di Caronte e persino di Plutone.

Tutti questi salti e capriole non sono affatto in contrasto statico con l'inferno (nel qual caso si potrebbe parlare di un ossimoro), sono invece ambivalenti come lo è l'inferno. Tutti i salti e le capriole di Arlecchino sono in effetti profondamente topografici: i loro punti di riferimento sono il cielo, la terra, l'inferno, l'alto, il basso, il volto, il deretano; sono delle permutazioni e dei capovolgimenti dell'alto e del basso, del volto e del deretano; in altre parole, il tema della discesa all'inferno è presente implicite nel movimento elementare della

capriola. Per questa ragione le figure della comicità popolare tendono verso l'inferno. Pure Tabarin, celebre comico del XVII secolo, scese agli inferi e nel 1612 uscì la sua opera *Discesa di Tabarin all'inferno*.

Secondo il progetto del romanzo, l'itinerario di Pantagruuele, in viaggio verso l'inferno, passava attraverso il paese del presbitero Giovanni, comunemente situato in India. Sappiamo già che secondo la leggenda era in India che si trovava l'ingresso dell'inferno e quello del paradiso. Così, visto da questo punto di vista, l'itinerario di Pantagruuele è perfettamente giustificato. Ma il cammino che segue il nostro eroe per andare in India è quello verso l'estremo occidente, dove si era sempre supposto che si trovasse il «regno dei morti», cioè l'inferno. Secondo Rabelais questo cammino passava dalle îles de Perlas (isole di Perlas), cioè dal Brasile. E nello stesso tempo questo cammino leggendario verso il paese della morte («a ovest delle colonne d'Ercole») era la pronta risposta di Rabelais alle ricerche geografiche di allora. Nel 1523-24 Francesco I aveva mandato l'italiano Da Verrazzano in America centrale per scoprire lo stretto che permettesse di ridurre la distanza con la Cina e con l'India (e di non fare più il giro dell'Africa come facevano i Portoghesi). Il piano di sviluppo del romanzo, abbozzato nell'ultimo capitolo del Pantagruuele, è stato, in sostanza, quasi interamente realizzato. Diciamo «in sostanza» poiché esteriormente ha subito dei notevoli cambiamenti: mancano il paese del presbitero Giovanni e l'inferno. L'inferno è stato sostituito dall'«oracolo della Diva Bottiglia» (in verità non sappiamo come l'avrebbe descritto personalmente Rabelais), e il cammino verso sud-ovest è stato sostituito da quello verso nord-ovest (ci riferiamo al viaggio di Pantagruuele nel quarto libro).

Questo nuovo itinerario verso nord-ovest faceva eco alle nuove ricerche geografiche e coloniali della Francia. Da Verrazzano non aveva scoperto nessuno stretto nell'America centrale. Jacques Cartier, celebre contemporaneo di Rabelais, aveva lanciato una nuova idea: indirizzare le ricerche del passaggio verso nord, nella zona polare. Nel 1540 egli arriva in Canada. Nel 1541 Francesco I gli affida la missione di colonizzare questo nuovo territorio dell'America del Nord. Ed ecco che a sua volta Rabelais cambia l'itinerario del suo eroe e

lo fa navigare verso nord-ovest, verso le zone polari, seguendo le indicazioni di Cartier.

Ma, in verità, il cammino reale di Jacques Cartier in direzione nord-ovest non era nient'altro che il celebre cammino leggendario dei Celti verso l'inferno e il paradiso. Ad esso fanno riferimento molte antichissime leggende celtiche. A nord-ovest dell'Irlanda l'oceano era pieno di mistero, nel fragore delle onde era possibile ascoltare le voci e i gemiti dei morti, esso era disseminato di isole misteriose, che nascondevano meraviglie di ogni sorta, somiglianti a quelle dell'India. Le leggende sul «buco di San Patrizio» si rifanno al ciclo celtico sul cammino verso l'inferno. Queste leggende celtiche sulle meraviglie del mar d'Irlanda si riscontrano anche nella letteratura della tarda antichità e, in particolare, in Luciano e Plutarco. In Rabelais, per esempio, c'è l'episodio delle parole gelate e disgelate; ed esso è stato ripreso direttamente da Plutarco, anche se le immagini sono, senza dubbio, di origine celtica. La stessa cosa si può dire anche per l'episodio dell'isola dei Macraeoni, ispirato da Plutarco. A tale proposito Plutarco racconta che in una di queste isole del nord-ovest, cioè nel mar d'Irlanda, stava Saturno protetto da Briareo (26).

Esaminiamo adesso una leggenda di questo ciclo celtico che ha avuto un'influenza incontestabile sul viaggio di Pantagruale (libro IV), quella delle peregrinazioni di San Brendano. Si tratta di un vecchio mito irlandese cristianizzato. Nel X secolo fu scritta la *Navigatio Sancti Brendani* che nel Medioevo aveva goduto di enorme popolarità in tutta Europa nelle due versioni, in versi e in prosa. L'adattamento più bello è il poema anglo normanno del monaco Benoît, scritto nel 1125. Eccone il contenuto:

San Brendano, in compagnia di diciassette monaci del suo convento, lascia l'Irlanda alla ricerca del paradiso dirigendosi verso nord-ovest, verso le zone polari (itinerario di Pantagruale). Il viaggio dura sette anni. San Brendano va da un'isola all'altra (come Pantagruale) scoprendo meraviglie sempre nuove. Su un'isola vivono dei tamburi bianchi grandi come cervi; su un'altra, degli uccelli bianchi che, su alberi giganteschi dalle foglie rosse, cantano la gloria del Signore; su



un'altra ancora regna il silenzio più profondo e le lampade si accendono da sole al momento dell'ufficio divino (il vecchio dell'«isola del silenzio» ricorda moltissimo il vecchio Macrobo di Rabelais). I viaggiatori si trovano a festeggiare la Pasqua sul dorso di un pescecane (in Rabelais c'è l'episodio del Fysetere, cioè della balena). Assistono alla battaglia fra il drago e il grifone, vedono un serpente di mare e altri mostri marini.

Superano tutti i pericoli grazie alla loro devozione. Si trovano davanti un sontuoso altare che si innalza sull'oceano su una colonna di zaffiro. Passano accanto all'ingresso dell'inferno da cui fuoriescono fiamme. In prossimità della bocca dell'inferno trovano Giuda su uno scoglio angusto attorno al quale infuriano le onde. Qui, nei giorni di festa, Giuda si riposa dai tormenti dell'inferno.

Infine essi arrivano alle porte del paradiso, cinto da mura di pietre preziose: topazi, ametiste, ambra, onice. Il messaggero di Dio permette loro di visitare il paradiso, dove trovano prati lussureggianti, fiori, alberi carichi di frutti; dappertutto si spandono aromi deliziosi, le foreste sono piene di affettuosi animali domestici; qui scorrono fiumi di latte e la rugiada è miele; il paradiso non conosce né il caldo, né il freddo, né la fame né il dolore. Questa è la leggenda di San Brendano nell'adattamento di Benoît.

Siamo di fronte a una chiara immagine delle idee medievali sull'estensione terrestre e su come ci si può muovere entro tale ambito. Anche qui, come nel corpo grottesco, non c'è una superficie terrestre cieca, ma soltanto profondità e altezze. Splendido simbolo di questo leggendario paesaggio è il buco dell'inferno e, accanto ad esso, lo scoglio sul quale Giuda si riposa nei giorni di festa, o la colonna di zaffiro con l'altare, che svetta sulla superficie del mare. Il buco dell'inferno e la porta del paradiso rompono la solida superficie del mondo, nelle profondità del quale si aprono altri mondi. In questa leggenda, le idee religiose cristiane si legano contraddittoriamente a quelle popolari. E quest'ultime sono ancora forti e contribuiscono a dare fascino alla leggenda. Il paradiso è il regno utopico-popolare dell'abbondanza materiale e corporea, e della pace, dell'età dell'oro di Saturno, senza guerra, senza lotta né sofferenza, dove regna l'abbondanza

materiale e corporea e il superfluo. Non a caso, su una delle isole del mar d'Irlanda anche Plutarco situa il luogo di residenza di Saturno. Così in questo pio poema, come nella pia visione di Gochelin, gli imperituri motivi dei saturnali risuonano distintamente.

Vediamo che nel viaggio di Pantagruete verso nord-ovest, l'antichissimo, leggendario cammino verso il paese utopico dell'abbondanza e della pace si fonde con un nuovo itinerario reale, con le più aggiornate ricerche geografiche dell'epoca, con il cammino di Jacques Cartier. E' un'associazione caratteristica di tutte le immagini principali di Rabelais; su questo problema ritorneremo ancora nell'ultimo capitolo.

Nel quarto libro le immagini ispirate dal viaggio di San Brendano si mescolano a immagini di un altro tipo. In sostanza, tutto il viaggio di Pantagruete si svolge nell'universo infernale, in un mondo sorpassato di spauracchi comici. L'isola di Procurazione, l'isola delle Salsicce selvagge e la guerra carnevalesca con esse, la figura carnevalesca di Quaresimante (nella cui immagine siamo al culmine della fantasia anatomica), l'isola dei Papimani e dei Papafiche, l'isola di Gaster e i sacrifici dei Gastrolatri, gli episodi e le novelle intercalate e, in particolare, la storia dei Mangiaprocessi bastonati a casa di Basché e il racconto della bega di Villon, sono tutte immagini, stilizzate in modo carnevalesco, del vecchio mondo, del vecchio potere e della vecchia verità, spauracchi comici, che popolano l'inferno carnevalesco, personaggi di diableries. Il movimento verso il basso, nelle più svariate forme ed espressioni, pervade tutte le immagini del quarto libro. E' necessario sottolineare, in particolare, l'enorme quantità di allusioni politiche d'attualità, di cui il libro è pieno.

Le meraviglie leggendarie del mar d'Irlanda si trasformano così, nelle pagine di Rabelais, in un gioioso inferno carnevalesco.

Il progetto iniziale di Rabelais, tracciato nell'ultimo capitolo del Pantagruete, malgrado tutti i cambiamenti esteriori, in sostanza, come possiamo vedere, è stato puntualmente realizzato.

Il significato della concezione del mondo espressa dal

movimento verso il basso e dall'immagine dell'inferno che lo conclude, si chiarisce se visto sullo sfondo della ristrutturazione totale a cui fu sottoposto il quadro medievale del mondo nell'epoca rinascimentale. Nel capitolo precedente abbiamo definito il carattere gerarchico dell'universo sensibile medievale (disposizione gerarchica dei quattro elementi naturali e loro movimento). Anche l'ordine metafisico e morale del mondo era soggetto alla stessa scala gerarchica.

Dionigi l'Areopagita ha avuto un'influenza preponderante su tutto il pensiero medievale e persino sul pensiero immaginativo.

Le sue opere (27) propongono una definizione logica e conseguente delle idee gerarchiche. La sua dottrina è un miscuglio di neoplatonismo e cristianesimo. Dal primo egli riprende l'idea del cosmo strutturato in modo gerarchico e diviso in mondi superiori e inferiori; dal secondo, invece, l'idea della redenzione come intermediario fra il mondo superiore e quello inferiore. Dionigi fa una descrizione sistematica di questa scala gerarchica che porta dal cielo alla terra. Fra l'uomo e Dio si estende il mondo delle intelligenze pure e delle forze celesti. Esse si dividono in tre cerchi, che a loro volta si suddividono in tre parti. La gerarchia ecclesiastica è il riflesso diretto della gerarchia celeste. La dottrina di Dionigi l'Areopagita ha avuto un'enorme influenza su Origene, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino.

Nel quadro medievale del mondo, l'alto e il basso, l'inferiore e il superiore hanno un significato assoluto sia in senso spaziale, sia in senso qualitativo. Per questa ragione le immagini del movimento verso l'alto, il percorso ascendente o quello opposto discendente, cioè la caduta, hanno avuto un ruolo eccezionale nel sistema riguardante la concezione del mondo. E lo stesso ruolo hanno avuto anche nel sistema di immagini dell'arte e della letteratura, pervase da questa concezione. Ogni movimento importante era interpretato e rappresentato unicamente come un movimento verso l'alto o verso il basso, come un movimento verticale. Nel pensiero e nella concezione artistica medievali, tutte le immagini e le metafore relative al movimento hanno una tendenza verticale chiaramente manifesta e sorprendente per la sua consequenzialità. E proprio queste immagini e queste metafore

hanno avuto un ruolo enorme: tutto il sistema di giudizi si traduceva soprattutto in metafore di movimento, per cui tutto ciò che era migliore era superiore, ciò che era peggiore era inferiore. Colpisce la quasi totale assenza, tra tutte queste immagini di movimento, del moto orizzontale, cioè del moto in avanti e indietro. Il movimento orizzontale non aveva alcuna importanza, non cambiava il valore dell'oggetto, il suo vero destino, esso era interpretato come un segnare il passo, come un moto senza senso in un cerchio senza uscita.

E' interessante notare che anche le descrizioni medievali di viaggi e pellegrinaggi erano prive del pathos spaziale del movimento in avanti, verso punti lontani, lungo la linea orizzontale del mondo: l'immagine della strada in questi viaggi era deformata e sostituita dalla verticale medievale, dalla valutazione gerarchica dello spazio terrestre. Il modello concreto e visivo del mondo che stava alla base del pensiero immaginativo medievale era essenzialmente verticale.

Il movimento gerarchico verticale determinava anche il rapporto con il tempo, che veniva sentito e rappresentato come una linea orizzontale. E' per questo che la gerarchia era vista come extratemporale e il tempo non aveva alcun significato essenziale per un'ascesa gerarchica, e non esisteva l'idea del progresso nel tempo, di un movimento in avanti del tempo. Era possibile rinnovarsi in un attimo nelle sfere superiori e la brocca di Maometto non avrebbe avuto il tempo di versarsi. Dunque anche la concezione escatologica medievale disprezzava il tempo.

A questo proposito è molto sintomatica l'immagine del mondo in Dante. Nel quadro dantesco del mondo al movimento è attribuito un ruolo importante, ma tutte le sue immagini e le metafore del moto (visto come spazio-valore) sono pervase dalla tendenza puramente verticale dell'ascesa e della caduta. Dante conosce soltanto le formule «in alto» e «in basso», ignora invece quella «in avanti». Comunque il sistema di immagini e metafore relative al movimento verticale è trattato con sorprendente profondità e ricchezza.

Tutto il mondo dantesco si sviluppa in verticale: dall'infimo gradino del «basso» (le fauci di Satana), alle vette superne della dimora di Dio e dei beati. L'unico movimento essenziale, che cambia la situazione e il destino dell'anima, è quello verso

l'alto o verso il basso su questa verticale. Secondo Dante, la diversità sostanziale non esiste se non su quest'asse verticale, cioè è diverso ciò che si trova più in alto o più in basso; le differenze fra ciò che si trova allo stesso livello, sullo stesso piano, non sono importanti. Questo è un elemento caratteristico della concezione medievale del mondo: soltanto il segno gerarchico differenzia sensibilmente una cosa da un'altra e crea la diversità dei valori. Il pensiero e l'iconografia ufficiale medievale sono indifferenti alle altre distinzioni non gerarchiche.

Nel mondo dantesco non troviamo quasi mai immagini in qualche modo essenziali del lontano e del vicino in senso puramente spaziale e temporale; Dante conosce soltanto la vicinanza e la lontananza gerarchiche. E' caratteristico notare che, in rapporto al personaggio di Beatrice, - sia nella Divina Commedia che nella Vita nova, - esistono solo allontanamenti o avvicinamenti che hanno una sfumatura gerarchica; la caduta allontana, l'ascesa dell'anima avvicina a questo personaggio; basta un istante per superare la lontananza infinita dalla donna amata, e basta un istante anche per allontanarla infinitamente. Lo spazio e il tempo sembrano completamente esclusi da questa storia d'amore, appaiono qui soltanto nella loro forma gerarchica e simbolica. Che differenza rispetto alla lirica amorosa popolare, nella quale la reale lontananza in termini spaziali dall'amata, i viaggi lunghi e difficili per raggiungerla, e il tempo concreto dell'attesa, della malinconia e della fedeltà avevano un ruolo così grande (28).

Nel mondo dantesco il tempo è svalutato. Nel mondo gerarchico troviamo, nello spaccato di qualsiasi istante, il grado estremo di bassezza e il grado supremo di perfezione; il tempo storico reale in questo caso non cambia nulla.

Comunque, nelle opere di Dante il quadro del mondo medievale è già in crisi e in via di sfaldamento. Malgrado la sua volontà ideologica, l'individuale e il diverso si trovano su un piano gerarchico unico e ad uno stesso livello di altezza. Personaggi come Farinata, Ugolino, Paolo e Francesca, ecc., non sono significativi e diversi per la loro posizione gerarchica nella scala ascendente delle anime. Il mondo di Dante è estremamente complesso. Il suo eccezionale valore artistico si manifesta nell'enorme tensione in direzioni opposte, di cui

sono piene tutte le immagini del suo universo. Alla potente tensione verticale delle immagini si contrappone la tendenza ugualmente potente a lanciarsi sulla linea orizzontale dello spazio reale e del tempo storico, il desiderio di intendere e realizzare il proprio destino a dispetto delle regole e dei giudizi gerarchici del Medioevo. Da qui l'incredibile tensione dell'equilibrio nel quale la titanica potenza artistica dell'autore ha immerso il suo mondo.

All'epoca di Rabelais il mondo gerarchico medievale stava andando in rovina. Il modello unilateralmente verticale, extratemporale del mondo, con il suo «alto» e il suo «basso» assoluti, con il suo sistema unilaterale di movimento ascendente e discendente, era in via di ristrutturazione. Stava cominciando a formarsi un nuovo modello nel quale il ruolo dominante passava alle linee orizzontali, al movimento in avanti nello spazio reale e nel tempo storico. Il pensiero filosofico, la conoscenza scientifica, la prassi umana e l'arte, la stessa letteratura stavano lavorando per creare questo nuovo modello.

Nel corso della lotta a favore di un nuovo ordinamento del mondo intesa a distruggere la gerarchia medievale, Rabelais utilizza costantemente il procedimento folclorico tradizionale della gerarchia «all'incontrario», del «mondo alla rovescia», della «negazione positiva». Egli capovolge l'alto e il basso, mescola intenzionalmente i piani gerarchici al fine di rompere il guscio e liberare la realtà concreta dell'oggetto, per mostrare la sua vera fisionomia materiale e corporea, la sua esistenza reale vera e propria in contrapposizione ad ogni regola e giudizio gerarchico.

Rabelais contrappone il potente movimento verso il «basso» assoluto di tutte le immagini popolari, l'elemento temporale in esse presente e l'immagine ambivalente dell'inferno, alla tendenza gerarchica astratta verso l'alto. Egli cerca la terra e il tempo storico reale non in alto ma in basso. Secondo le parole dell'oracolo della Diva Bottiglia la vera ricchezza è nascosta in basso, sotto terra, e il più saggio di tutti, sempre secondo le sue parole, è il tempo, poiché svelerà tutti i tesori e tutti i segreti nascosti.

Il principio materiale e corporeo, la terra e il tempo reale diventano il centro relativo del nuovo assetto del mondo. Il

criterio fondamentale di tutti i giudizi non è l'ascesa dell'anima individuale lungo la linea verticale extratemporale fino alle sfere superiori, ma il movimento di tutta l'umanità in avanti, sulla linea orizzontale del tempo storico. Una volta assolto il suo compito l'anima individuale diventa vecchia e muore insieme al corpo individuale, ma il corpo del popolo e dell'umanità, fecondato dalle morti, si rinnova di continuo e avanza infallibilmente sulla via del perfezionamento storico.

Rabelais ha dato di tali idee quasi una diretta formulazione teorica nella celebre lettera di Gargantua a Pantagruel (libro II, cap. VIII). Soffermiamoci sul brano in questione:

Fra le facoltà, grazie e prerogative delle quali il sovrano plasmatore, Iddio onnipotente, ha dotato e adornato l'umana natura all'atto della sua creazione, singolare ed eccellente fra tutte mi sembra quella in virtù della quale essa può, in questa vita mortale, acquistare una specie di immortalità e, nella transitorietà dei nostri giorni, perpetuare il suo nome e il suo seme. Il che noi compiamo per mezzo di quelli che nascono da noi in legittimo matrimonio [...].

Non dunque senza giusta ragionevole causa, io rendo grazie a Dio, mio conservatore, d'avermi data la facoltà di rimirare la mia canuta vecchiezza rifiorire nella tua gioventù: perché, quando per buona volontà di lui che tutto tempera e regge, l'anima mia lascerà questa umana dimora, non mi sembrerà di morire completamente, bensì di passare da una sede in un'altra, visto che, in te e per mezzo tuo, resterà ancora una immagine di me visibile a questo mondo, vivendo, vedendo e frequentando tutte le persone dabbene e i cari amici [...]

(29)

Questa lettera è scritta nello stile retorico alto dell'epoca. Sono i discorsi libreschi di un umanista che sembra perfettamente leale di fronte alla chiesa cattolica, discorsi subordinati a tutte le norme espressive ufficiali, alle convenzioni dell'epoca. Nel tono, nello stile un po' arcaico, nella scelta rigorosamente corretta e rispettosa delle parole e delle espressioni, non c'è la minima allusione alla pubblica piazza che determina il lessico fondamentale del romanzo. Questa lettera sembra provenire da un altro universo verbale, è

un esempio del linguaggio ufficiale dell'epoca.

Comunque il suo contenuto non corrisponde affatto alle concezioni religiose ufficiali. Malgrado i giri di parole molto rispettosi con cui si aprono e si chiudono quasi tutti i paragrafi, i pensieri in essi sviluppati sulla immortalità terrestre relativa hanno una valenza completamente diversa da quella della dottrina religiosa dell'immortalità dell'anima. Rabelais non sembra contestare l'immortalità dell'anima al di fuori del corpo, accettandola come qualcosa di perfettamente naturale. Ma lo interessa un'altra immortalità relativa («una specie di immortalità»), legata al corpo, alla vita terrena, accessibile all'esperienza viva. Si interessa dell'immortalità dei semi, dei nomi, dei fatti e della cultura umana. La proclamazione di questa immortalità relativa e la definizione stessa che ne dà, sono tali che l'immortalità dell'anima al di fuori del corpo ne risulta completamente svalutata. Rabelais non perpetua staticamente la vecchia anima, che è uscita da un corpo decrepito, nell'aldilà, dove essa non può continuare a svilupparsi come sulla terra. Egli vuole vedere se stesso, la sua vecchiaia e la sua caducità, rifiorire nella nuova giovinezza dei suoi figli, dei suoi nipoti e dei suoi pronipoti. Gli è cara la sua fisionomia terrena visibile, i cui tratti si conservano nei discendenti. Nella persona di questi ultimi egli vuole rimanere «nel mondo dei vivi» e continuare a frequentare i suoi migliori amici.

In altri termini, egli vuole perpetuare il terrestre sulla terra, conservare tutti i valori terrestri della vita: la bellezza dei tratti fisici, la giovinezza fiorente, la gioia degli amici. Vuole continuare a vivere conservando questi valori per le altre generazioni; non vuole perpetuare la situazione statica dell'anima beata, ma piuttosto conservare gli avvicendamenti della vita, i rinnovamenti continui, per far sì che la vecchiaia e la caducità possano rifiorire in una nuova giovinezza. Mettiamo in evidenza questa concezione estremamente caratteristica di Rabelais. Non dice che la giovinezza del figlio potrà sostituire la vecchiaia del padre: questo modo di esprimere i propri pensieri potrebbe allontanare padre e figlio, la vecchiaia e la giovinezza, li contrapporrebbe come due fenomeni statici e chiusi in se stessi. L'immagine rabelaisiana è invece bicorniporea: egli dice: «mon antiquité chenuë refleurrir



en ta jeunesse». Egli, nella lingua retorica ufficiale, dà una traduzione, vicina allo spirito dell'originale, dell'immagine grottesco-popolare della vecchiaia gravida o della morte che dà la vita. L'espressione rabelaisiana mette in evidenza l'unità ininterrotta, ma contraddittoria, del processo vitale, che non scompare con la morte, ma al contrario, trionfa in essa poiché la morte è il ringiovanimento della vita.

Sottolineiamo ancora un'altra espressione del brano citato. Gargantua scrive: «Quando [...] l'anima mia lascerà questa umana dimora, non mi sembrerà di morire completamente, bensì di passare da una sede in un'altra [...]». Si potrebbe credere che l'«io» non muoia affatto poiché con l'anima, che ha lasciato il corpo, ascende alle dimore montane, «da una sede in un'altra». Ma sembra che il destino dell'anima che ha lasciato il corpo non interessi affatto a Gargantua; il cambiamento di dimora fa riferimento alla terra, allo spazio terrestre; gli interessa la vita terrena e il destino di suo figlio e, nella sua persona, la vita e il destino di tutte le generazioni future. La linea verticale dell'ascesa dell'anima che ha lasciato il corpo, viene eliminata del tutto, e rimane quella orizzontale, corporea e terrestre, del passaggio da una sede a un'altra, dal vecchio corpo al corpo giovane, da una generazione all'altra, dal presente al futuro.

Ma Rabelais non fa alcuna allusione al rinnovamento e al ringiovanimento biologico dell'uomo nelle generazioni seguenti. L'elemento biologico è, secondo lui, inseparabile dagli elementi sociali, storici e culturali. La vecchiaia del padre rifiorisce nella nuova giovinezza del figlio non allo stesso grado, ma a un grado nuovo e superiore di evoluzione storica e culturale dell'umanità. Rigenerandosi, la vita non si ripete ma si perfeziona. Nella parte seguente della lettera, Gargantua mette in evidenza il grande capovolgimento che era avvenuto nel corso della sua vita:

[...] Ma, in grazia della bontà divina, luce e dignità sono state nell'età mia restituite alle lettere, ed io le vedo così migliorate che, ora come ora, a malapena sarei ammesso fra i monelli della prima classe, io che, giunto all'età virile, ero, e non a torto, stimato il più sapiente di quel tempo.

Sottolineiamo per prima cosa la coscienza perfettamente chiara, tipica di Rabelais, del capovolgimento storico che era avvenuto, del brusco cambiamento dei tempi, dell'inizio di una nuova era. Egli esprime questa sensazione del grande cambiamento di epoche anche in altre parti del romanzo ricorrendo al sistema di immagini della festa popolare: Capodanno, primavera, periodo di carnevale; in questa lettera ne dà una formulazione teorica precisa.

L'idea del carattere particolare del ringiovanimento umano è formulata qui con straordinaria precisione. Il figlio non ripete semplicemente la giovinezza di suo padre. Il sapere del padre, l'uomo più istruito del suo tempo, è insufficiente per entrare nelle prime classi della scuola elementare, cioè questo sapere è inferiore a quello del ragazzo della nuova generazione, della nuova epoca. Il progresso storico e culturale dell'umanità si muove continuamente in avanti e grazie a ciò la giovinezza di ogni altra generazione è del tutto nuova, superiore, perché posta a un livello nuovo di sviluppo culturale. Non è la giovinezza di un animale, che ripete semplicemente quella delle generazioni anteriori, ma è la giovinezza dell'uomo storico che cresce.

L'immagine della vecchiaia che rifiorisce in una nuova giovinezza acquista una sfumatura storica. E' il ringiovanimento non tanto dell'individuo biologico, quanto dell'uomo storico e, di conseguenza, della cultura.

Bisognerà aspettare due secoli e mezzo perché l'idea di Rabelais venga ripresa (e non nella sua forma migliore), da Herder, nella sua teoria del ringiovanimento della cultura umana con la giovinezza di ogni nuova generazione.

Il tentativo di giustificare la morte, compiuto da Herder in virtù del suo idealismo e del suo ottimismo un po' forzato, cede alla giustificazione incondizionata di Rabelais della vita che include la morte.

Sottolineiamo che l'idea del perfezionamento dell'uomo è totalmente staccata in questo caso dall'ascesa verticale. Trionfa qui la nuova linea orizzontale del movimento in avanti nello spazio e nel tempo reale. Il perfezionamento dell'uomo si ottiene non tanto grazie all'ascesa individuale dell'anima alle sfere gerarchiche superiori, quanto piuttosto nel processo

storico di sviluppo dell'umanità.

In Rabelais l'immagine della morte è priva di ogni valenza tragica e terribile. La morte è un momento necessario nel processo di crescita e di rinnovamento del popolo, è l'altra faccia della nascita.

Rabelais ha espresso molto chiaramente (sebbene a volte in modo un po' razionale ed esteriore), questo rapporto con la morte-nascita, nel III capitolo del Pantagruèle. A Gargantua muore la moglie e nello stesso tempo nasce il figlio. Di conseguenza si trova molto imbarazzato:

... E il dubbio che gli turbava il cervello era questo: se doveva piangere per la perdita della moglie o ridere di gioia per la venuta del figlio.

(31)

E Gargantua «piangeva come una vacca», ma, di colpo, quando gli veniva in mente Pantagruèle:

Oh, figliolino mio, - diceva, - coglioncino mio, petuzzo d'oro, come sei carino! e come devo essere grato a Dio che mi ha dato un così bel figliolo, così allegro, ridente, grazioso. Oh, oh, oh, oh! come son contento! beviamoci sù, per Dio, bando ad ogni tristezza; sù, porta di quel vecchio; e tu qua i bicchieri, giù la tovaglia, cacciami via quel cane, attizzami quel fuoco, accendi questa candela, chiudi quella porta, arrostitisci quel pane per la zuppa, manda via questi poveri, dagli tutto quello che vogliono! E tu tieni qui 'sto vestito, che voglio stare in maniche di camicia per festeggiare meglio queste comari.

Ma ciò dicendo, sentita la litania e i Memento dei preti che portavano a sotterrare sua moglie [...]

(32)

La nascita e la morte si sono incontrate. La morte è l'altra faccia della nascita. Gargantua non sa se piangere o ridere. Vince la gioia del rinnovamento. Gargantua accoglie con un gioioso banchetto la vita trionfante, e nel banchetto, come in tutto il mondo rabelaisiano, c'è un elemento di avvenire utopico. Tutto ciò che è estraneo alla gioia del banchetto deve essere allontanato: non devono esserci i mendicanti né i cani: il

banchetto deve essere universale. Il vestiario deve essere rinnovato («tieni qui 'sto vestito, che voglio stare in maniche di camicia»). Nello stesso tempo qui si ritrova anche un elemento di parodia liturgica («l'ultima cena»: vino, pane, tovaglia pulita, candele accese, porte chiuse). Ma ciò che si festeggia nel nostro caso è il trionfo concreto della vita che nasce dopo avere vinto la morte.

L'unione della morte con il riso è caratteristica del sistema di immagini di Rabelais. L'episodio di Mastro Janotus de Pistolis termina con questo brano:

Il teologo non aveva neppure finito che Ponocrate ed Eudemone scoppiarono a ridere così convulsamente che ebbero paura di render l'anima a Dio, né più né meno di Crasso, quando vide un coglion d'asino mangiar dei cardi, e come morì Filemone, per il troppo ridere, vedendo un asino mangiare i fichi che erano sulla tavola per colazione. E insieme a loro cominciò a ridere anche mastro Janotus, e facevano a gara: tanto che scorrevan loro le lagrime dagli occhi, per la veemente concussione della sostanza cerebrale, dalla quale venivano spremute quelle umidità lagrimali, e trasferite fino alle estremità dei nervi ottici. Cosicché si potevan vedere raffigurati in loro sia Democrito eraclitizzante, che Eraclito democritizzante.

(33)

Morire dal ridere è una delle varietà della morte gioiosa. Rabelais ritorna spesso sulle immagini della morte gioiosa. Nel X capitolo del Gargantua fa un elenco dei modi di morire di gioia e di felicità. Queste morti si rifacevano a delle fonti antiche. Da Aulo Gellio, per esempio, è ripresa la morte di Diagora i cui tre figli vincono i giochi olimpici: egli muore di gioia nel momento in cui i suoi figli vincitori gli mettono sul capo le loro corone e il popolo lo ricopre di fiori. Da Plinio è ripresa la morte del lacedemone Chilone, anche lui morto di gioia dopo la vittoria di suo figlio ai giochi olimpici (34). In tutto sono riportati nove casi di morte causata dalla gioia. Nello stesso capitolo, Rabelais, facendo riferimento a Galeno, dà anche una spiegazione fisiologica del fenomeno.

Nel XXI capitolo del terzo libro descrive l'agonia gioiosa del

poeta Ruminagattone. Panurge e i suoi compagni arrivati alla sua dimora trovarono il buon vegliardo in agonia, con lieto contegno, viso aperto e sguardo luminoso.

Nel quarto libro, in occasione della strana morte di Bringuenariglia «mangiatore di mulini a vento», Rabelais fa un lungo elenco di morti insolite e curiose, ivi comprese le morti allegre per le loro particolari circostanze e condizioni (come per esempio la morte per annegamento in una botte di malvasia). La maggior parte di questi esempi è ripresa da quelle raccolte erudite, vecchie e nuove, che erano estremamente diffuse in quel periodo e nelle quali gli esempi di morti erano stati già sistematicamente raggruppati. La fonte principale era la raccolta popolare di Ravisius Textor (36) il cui primo capitolo era dedicato in particolare alle morti. In esso c'è la seguente suddivisione: «Morti di gioia e di riso» (37).

L'interesse per i diversi tipi di morti insolite è comune a tutte le epoche, ma la predilezione per le morti di gioia o dal ridere è tipica soprattutto del Rinascimento e di Rabelais.

In Rabelais e nelle fonti popolari antiche la morte è un'immagine ambivalente poiché essa può essere anche gioiosa. L'immagine della morte, fissando un corpo agonizzante determinato (individuale), si impossessa nello stesso tempo di un lembo di un altro corpo che nasce, giovane (che, sebbene non sia mostrato né descritto direttamente, è incluso implicite nell'immagine della morte). Là dove c'è la morte c'è la nascita, l'alternanza, il rinnovamento.

L'immagine della nascita è altrettanto ambivalente: fissa il corpo che nasce ma contiene anche una piccola parte di quello agonizzante. Nel primo caso è il polo negativo (la morte) ad essere fissato, ma senza che esso sia distaccato da quello positivo (la nascita), nel secondo caso invece è il polo positivo (la nascita), ma senza che essa sia staccata dal polo negativo (la morte).

Un carattere ambivalente ha anche l'immagine dell'inferno: essa fissa il passato, ciò che è denigrato, condannato, non degno di esistere nel presente, decrepito e inutile, ma contiene anche una piccola parte di vita nuova, dell'avvenire appena generato: è per questo che, in ultima analisi, condanna e sconfigge il passato, ciò che è vecchio.

Tutte le immagini analoghe sono bicorporee, bifronti, gravide. In esse sono fuse e mescolate in proporzioni variabili la negazione e l'affermazione, l'alto e il basso, le ingiurie e le lodi. Dobbiamo soffermarci ancora su questa ambivalenza delle immagini di Rabelais, ma questa volta su un piano essenzialmente formale.

Esamineremo per prima cosa tutte le particolarità della negazione nel sistema di immagini di Rabelais (che conosciamo già in parte), e in seguito la fusione della lode e dell'ingiuria nel suo linguaggio (38).

Nelle immagini della festa popolare la negazione non ha mai un carattere astratto, logico. E' sempre figurata, concreta, sensibile. Dietro la negazione non ci sta il nulla, ma una specie di oggetto opposto, il rovescio dell'oggetto negato, un'inversione carnevalesca. La negazione ricostruisce l'immagine dell'oggetto negato e cambia soprattutto la collocazione spaziale sia dell'oggetto intero che delle sue parti: trasporta tutto l'oggetto all'inferno, ne mette il basso al posto dell'alto, o il didietro al posto del davanti, deforma le proporzioni spaziali dell'oggetto esagerando enormemente uno solo degli elementi a discapito di altri, ecc. Così la negazione e l'eliminazione dell'oggetto rappresentano soprattutto il suo spostamento e la sua ricostruzione nello spazio. La non esistenza dell'oggetto è la sua seconda faccia, il suo rovescio. E questo rovescio o questo «basso» vengono ad assumere una sfumatura temporale: vengono interpretati come passato, come antico, come non presente. L'oggetto soppresso sembra rimanere nel mondo, ma con una nuova forma di esistenza spazio-temporale: diventa in un certo qual modo il rovescio del nuovo oggetto venuto ad occupare il suo posto.

Il carnevale festeggia la distruzione del vecchio mondo e la nascita del nuovo, del Capodanno, della primavera, di un nuovo regno. Il vecchio mondo distrutto è offerto insieme al nuovo, è rappresentato con lui, come la parte agonizzante di un unico mondo bicorporeo. E' per questa ragione che nelle immagini del carnevale ci sono tanti «rovesci», tanti volti al contrario, tante proporzioni intenzionalmente violate. Tutto ciò si manifesta soprattutto nel vestiario dei partecipanti:

uomini vestiti da donna e viceversa, abiti indossati a rovescio, indumenti destinati alla parte superiore del corpo indossati al posto di quelli destinati alla parte inferiore, ecc. In uno charivari dell'inizio del XIV secolo i partecipanti sono così descritti: «Si sono messi tutti i vestiti alla rovescia».

La stessa logica alla rovescia e le stesse permutazioni del basso con l'alto si manifestano nei gesti e nei movimenti: movimenti alla rovescia, sedersi sul cavallo con la faccia rivolta alla coda, camminare a testa in giù, mettere in mostra il deretano (39).

In sostanza questa logica determina la scelta e la destinazione degli oggetti utilizzati durante il carnevale; essi, come dire, sono utilizzati alla rovescia, all'opposto del loro uso abituale: gli utensili domestici diventano armi, le pentole e le posate diventano strumenti musicali; e appaiono spesso anche oggetti manifestamente inutili e fuori uso: secchi sfondati, botti forate, ecc. Abbiamo già visto l'importanza delle «carabattole» nelle immagini dell'inferno carnevalesco.

Abbiamo già sufficientemente spiegato il ruolo avuto dallo spostamento dell'alto verso il basso nelle forme della comicità popolare (a partire dalla semplice capriola fino alle situazioni comiche più complesse).

L'espressione spazio-temporale acquista un elemento di negazione anche nelle imprecazioni: questo elemento è nella maggior parte dei casi topografico (il basso della terra o del corpo umano). Le imprecazioni sono la forma più antica della negazione figurata ambivalente.

Nel sistema delle immagini di Rabelais la negazione assume un ruolo enorme nell'espressione spazio-temporale, nelle forme di inversione del deretano, del «basso», del rovescio, dell'opposto, ecc. Abbiamo già fornito un numero sufficiente di esempi in cui si riscontra questo fenomeno.

In effetti la negazione cronotopica spazio-temporale, fissando il polo negativo, non si distacca nemmeno dal polo positivo. Non è una negazione astratta e assoluta che separa interamente il fenomeno dato dal resto del mondo. La negazione cronotopica non opera questa separazione. Essa coglie il fenomeno nel suo divenire, nel suo movimento dal polo negativo a quello positivo. Non ha a che fare con un concetto astratto (non è una negazione logica), ma, in

sostanza, dà una descrizione della metamorfosi del mondo, del suo cambiamento di volto, del passaggio dal vecchio al nuovo, dal passato al futuro. E' un mondo che, passando attraverso la fase della morte, va verso una nuova nascita. Questo concetto non viene compreso da tutti coloro che vedono in immagini di questo tipo una nuda satira puramente negativa di fenomeni di attualità perfettamente determinati e rigorosamente delimitati. Sarebbe più esatto (ma non del tutto preciso) dire che queste immagini sono orientate verso l'intera realtà contemporanea, verso il presente così com'è, e che rappresentano questo presente come un processo di nascita del futuro dal passato o come la morte del passato gravida dell'avvenire.

Accanto alla forma cronotopica della negazione opera quella ad essa affine che costruisce l'immagine positiva per mezzo della negazione di certi fenomeni. Si tratta della stessa logica al contrario e a rovescio, ma più astratta, senza uno spostamento cronotipico netto. Era una formula questa, assai diffusa nel realismo grottesco. Il suo tipo più comune era la semplice sostituzione della negazione con l'affermazione. E' così, in una certa misura, che Rabelais ha costruito l'immagine dell'abbazia di Thélème. Essa è l'antitesi del monastero: tutto ciò che è vietato in quest'ultimo, in essa è autorizzato o persino preteso. Nella letteratura medievale troviamo una serie di strutture analoghe, come per esempio le Règles du libertin bénit, regolamento monastico parodico in cui viene autorizzato e consacrato tutto ciò che è vietato ai monaci. Dello stesso tipo è lo Chant des vaguants d'Orden, anch'esso costruito sulla negazione dei divieti correnti. Nel Rinascimento l'immagine del «monastero alla rovescia», in cui tutto è subordinato al culto di Venere e dell'amore, è data da Jean Lemaire nel Temple de Vénus, e da Coquillart nei Droitz nouveaux. Ambedue le opere hanno avuto una certa influenza su Rabelais.

In questo gioco con la negazione si percepisce chiaramente che esso è diretto contro il mondo ufficiale con tutti i suoi divieti e restrizioni. Nel gioco si manifesta l'abolizione festosa e ricreativa di questi divieti e restrizioni. E' un gioco carnevalesco con la negazione, che può mettersi al servizio delle tendenze utopiche (a cui dà però una connotazione un po' formale).



L'esempio più interessante di questo gioco carnevalesco con la negazione è la *Historia de Nemine*, una delle pagine più curiose della letteratura latina medievale a carattere ricreativo.

La storia di questo originale gioco con la negazione è la seguente: un certo Radulfo (presumibilmente di nazionalità francese) compose questa *Historia* sotto forma di sermone. Nemo è una creatura uguale, per la sua natura, la sua condizione e per le sue forze eccezionali, alla seconda persona della Santa Trinità, cioè al figlio di Dio. Radulfo è venuto a conoscenza dell'esistenza di questo grande Nemo da numerosi testi biblici, evangelici e liturgici, e da Cicerone, Orazio e altri autori classici; egli interpreta la parola «Nemo» (che in latino significa «nessuno») non come una negazione, ma come un nome proprio. Per esempio nella Sacra Scrittura si trova scritto: «Nemo Deum vidit». Radulfo legge: «Nemo vede Dio». Così, tutto ciò che nei testi citati da Radulfo è considerato come impossibile, inaccessibile e inammissibile per chiunque, per Nemo risulta possibile, accessibile e permesso. Così, come risultato di una simile lettura dei testi, è venuta fuori l'immagine grandiosa di Nemo, creatura quasi uguale a Dio, dotata di un potere eccezionale, inaccessibile agli altri, di una conoscenza (sa ciò che nessuno può sapere) e di una libertà eccezionali (è autorizzato a fare ciò che ad altri è vietato).

L'opera di Radulfo non ci è pervenuta, ma la figura di Nemo da lui creata ha meravigliato numerosi suoi contemporanei e ha persino portato alla creazione di una setta particolare, la «*Secta neminiana*». Un certo Stefano del monastero di San Giorgio si levò contro questa setta e scrisse un'opera di denuncia contro i neminiani, chiedendo al concilio di Parigi la loro condanna e il rogo. Questo testo polemico ci è pervenuto insieme a molti altri successivi rifacimenti della storia di Nemo. Ci sono pervenuti anche moltissimi manoscritti del XIV e XV secolo che contengono questi rifacimenti, il che testimonia l'enorme popolarità della figura di Nemo. Qual è dunque il fascino e la forza di questo originale personaggio?

Si ignorano le intenzioni di Radulfo, suo primo creatore. Quasi sicuramente egli non doveva aver preso sul serio il suo Nemo: è molto probabile che si trattasse di un gioco, una licenza di un sapiente chierico medievale. Ma Stefano, limitato e ottuso (un agelasta sul tipo di Torcicoda) lo prese proprio sul

serio e cominciò a lottare contro l'eresia neminiana. Il suo punto di vista, comunque, non è significativo. Tutti i rifacimenti della storia di Nemo, almeno quelli che ci sono pervenuti, hanno il carattere evidente e franco di un gioco gaio.

Non c'è alcun motivo di supporre che esista un qualche legame diretto fra la storia di Nemo (in tutte le varianti che ci sono giunte) e la festa dei folli, o più in generale con qualsiasi festa di tipo carnevalesco. Non si può dubitare comunque del suo legame con l'atmosfera della festa, della vacanza, dei «giorni grassi». Si tratta della tipica licenza di un chierico medievale (come la maggior parte delle parodie medievali) nella quale, per dirla con il linguaggio degli apologeti della festa dei folli, la stupidità innata dell'uomo (in senso ambivalente) si manifesta liberamente. E' quell'aria che è necessario mettere nella botte per impedirle di scoppiare «a causa dell'incessante fermentazione della devozione e della paura di Dio».

Nemo è un libero gioco carnevalesco con le negazioni e i divieti della visione ufficiale del mondo. Il personaggio di Nemo è letteralmente intessuto di libertà da tutte le restrizioni e i divieti che pesano sull'uomo, che lo opprimono e che sono consacrati dalla religione ufficiale. Da qui il fascino eccezionale per l'uomo medievale del gioco con l'immagine di Nemo. Frasi interminabili e lugubri come «nessuno può», «nessuno è capace», «nessuno sa», «nessuno deve», «nessuno osa», si trasformano in un gioioso «Nemo può», «Nemo è capace», «Nemo sa», «Nemo deve», «Nemo osa». Gli autori delle diverse rielaborazioni della storia di Nemo attribuiscono a Nemo libertà, licenze, deroghe sempre nuove. Si dice per esempio: «Nemo est acceptus-propheta in patria» che diventa in questo caso «Nemo è profeta in patria»; oppure «nessuno può avere due mogli», che diventa «Nemo può avere due mogli». Secondo le regole dei monasteri benedettini era vietato parlare dopo la cena, eccezion fatta per Nemo, s'intende: «post completorium Nemo loquatur». Così dai supremi comandamenti divini fino ai divieti e alle restrizioni più insignificanti della vita monastica spaziano l'indipendenza, la libertà e l'onnipotenza di Nemo.

Al gioco con la negazione, racchiuso nell'immagine di

Nemo, non era estraneo un qualche elemento utopico, per quanto tale utopia avesse qui un carattere formalmente anarchico. Malgrado tutte le differenze fra questo tipo di gioco con la negazione e la sua forma cronotopica precedentemente analizzata (mondo al contrario, mondo alla rovescia), si può notare una fondamentale comunanza di funzioni. Il personaggio di Nemo non è in effetti nient'altro che l'incarnazione «alla rovescia» del mondo delle possibilità umane limitate, dei doveri ufficiali e dei divieti ufficiali. E' per questo motivo che le due forme si mescolano spesso e si fondono.

In Rabelais si incontra assai spesso questo gioco con la negazione. A parte l'utopia di Thélème, di cui abbiamo già parlato, esaminiamo i passatempi del giovane Gargantua: qui i proverbi vengono tradotti in pratica al contrario del loro significato. Una uguale importanza ha anche tale gioco nella descrizione degli organi esterni e interni di Quaresimante e del suo tipo di vita. Questo elemento si ritrova anche nei discorsi di Panurge in lode dei creditori e dei debitori, nella descrizione dell'isola Ennasin e in altri episodi. Inoltre, il gioco con la negazione si ritrova in tutto il romanzo. E a volte è difficile tracciare un confine fra l'inversione cronotopica, spazio-temporale, e il gioco con la negazione (cioè con il significato contrario): l'una passa direttamente nell'altra (come per esempio nella descrizione di Quaresimante): l'immagine spazio-temporale fa la capriola, e così il suo significato e qualsiasi giudizio. Al pari del corpo, anche il significato sa girare come la ruota. In un caso come nell'altro l'immagine diventa grottesca e ambivalente.

Il gioco con la negazione e la sua espressione cronotopica servono ugualmente a unire in una sola immagine il vecchio e il nuovo, ciò che muore e ciò che nasce. Entrambi i fenomeni servono ad esprimere l'insieme bicorporeo del mondo e quel gioco con il tempo che contemporaneamente distrugge e rinnova, cambia e sostituisce ogni cosa e ogni significato.

Esaminiamo adesso la fusione della lode e dell'ingiuria nel linguaggio di Rabelais. Nel capitolo sul linguaggio di piazza nel romanzo di Rabelais, abbiamo già accennato a questo

fenomeno. Abbiamo constatato che l'ingiuria è il rovescio della lode. La parola della pubblica piazza in festa ingiuria elogiando e elogia ingiuriando. E' un Giano bifronte: è indirizzata a un oggetto bicorporeo, a un mondo bicorporeo (ecco questa parola sempre universale), che muore e che nasce nello stesso tempo, al passato che dà vita al futuro. Può predominare o la lode o l'ingiuria, ma l'una è sempre pronta a trasformarsi nell'altra. La lode contiene implicite l'ingiuria, è gravida d'ingiuria e, viceversa, l'ingiuria è gravida di lode.

In Rabelais non ci sono parole neutre: sentiamo soltanto una mescolanza di lode e ingiuria. Ma è la lode e l'ingiuria del tempo nella sua interezza e nella sua gioia assolute. Il punto di vista del tutto non è affatto neutrale o indifferente; non è la posizione imparziale del «terzo»; per questi non c'è posto nell'evoluzione del mondo. Il tutto elogia e ingiuria nello stesso tempo. L'ingiuria e la lode sono differenziate e dissociate nelle singole voci, ma nella voce del tutto esse sono fuse in un'unità ambivalente.

In Rabelais esse sono mescolate non soltanto nella parola dell'autore, ma assai spesso anche nelle parole dei suoi personaggi. La lode-ingiuria è rapportata sia al tutto che a ogni singolo fenomeno, per quanto insignificante possa essere (evidentemente non esiste fenomeno preso isolatamente dal tutto). La fusione di lode-ingiuria appartiene all'essenza stessa della parola rabelaisiana.

Sarebbe superficiale e radicalmente erroneo spiegare tale fusione dicendo che in ogni fenomeno reale e in ogni personalità i tratti positivi e quelli negativi sono sempre mescolati: ci sono motivi per ingiuriare e motivi per elogiare. Una simile spiegazione è statica e meccanica: considera il fenomeno come qualcosa di isolato, immobile e dato; inoltre vi sono dei principi astrattamente morali che stanno alla base dell'individuazione dei singoli tratti (positivi o negativi). In Rabelais la lode-ingiuria è messa in rapporto con tutto ciò che è reale e con ogni sua parte, poiché tutto ciò che esiste muore e nasce nello stesso tempo e ha in sé, fusi, il passato e il futuro, il vecchio e il giovane, la vecchia verità e la nuova verità. E in qualsiasi piccola parte dell'esistenza che noi prendiamo, troviamo la stessa fusione, profondamente dinamica: tutto ciò che esiste, il tutto come ciascuna sua parte, è in divenire e per

questo motivo è ridicolo (come tutte le cose in divenire), ma beffardamente, allegramente ridicolo.

Riporteremo due episodi di Rabelais nei quali la fusione della lode-ingiuria è mostrata con una semplicità e una concretezza del tutto particolari, e in seguito accenneremo a molti altri fenomeni analoghi e ad alcune loro fonti comuni.

Nel terzo libro si trova il seguente episodio: Panurge, avvilito per non essere riuscito a trovare una soluzione al problema del suo matrimonio, confuso dai responsi sfavorevoli ottenuti con le divinazioni, prega fra' Giovanni di dargli un consiglio e una soluzione; e rivolge questa preghiera nella forma di una litania elogiativa indirizzata a fra' Giovanni. Egli prende come invocazione il termine osceno *couillon* e lo ripete centocinquantatré volte, accompagnandolo ogni volta con un epiteto elogiativo che caratterizza l'ottimo stato dell'organo genitale di fra' Giovanni.

Ecco l'inizio di questa litania:

Senti, coglion mio vezzosino, coglion monchino, coglion pasticciato, coglione piombato, coglion feltrato, coglion matricolato, coglion di stucco, coglione arabesco, coglion salmistrato, coglion garantito, coglion calandrato [...]

(40)

Tutti questi centocinquantatré epiteti per *couillon* sono estremamente vari: sono raggruppati (senza rigidità comunque) o secondo i settori ai quali si ispirano, come per esempio i termini relativi alle arti figurative (*grotesque*, *arabesque*), termini letterari (*tragique*, *satyrique*), ecc., o per allitterazione o, infine, con l'aiuto di una rima o di un'assonanza. Si tratta comunque di legami puramente esteriori, senza alcun rapporto con l'oggetto stesso designato con il termine *couillon*; in rapporto a questo termine tutti i centocinquantatré epiteti sono inaspettati e casuali, non preordinati. La parola *couillon*, come tutte le parole oscene, è isolata nella lingua; non è usata né nelle arti figurative, né nel campo dell'architettura, né in quello dei mestieri; è per questo che qualsiasi epiteto che gli si metta accanto sembra insolito e determina una specie di *mésalliance*. Ma tutti questi centocinquantatré epiteti hanno un tratto in comune: hanno

tutti un carattere positivo, descrivono il couillon nel suo ottimo stato e, sotto questo aspetto appaiono come una lode-esaltazione. Questa è la ragione per cui tutte le invocazioni di Panurge a fra' Giovanni hanno un carattere elogiativo-esaltante.

Dopo che Panurge ha esposto il suo caso, fra' Giovanni a sua volta gli risponde. Egli è scontento di Panurge e il suo tono è diverso.

Egli sceglie la stessa invocazione, couillon e la ripete centocinquanta volte ma questi centocinquanta epiteti caratterizzano uno stato cattivo e pietoso dell'organo. Ecco un brano della litania di fra' Giovanni:

Di un po', coglion mio appassito, coglione ammuffito, coglion smangiato, coglione inzuppato d'acqua fredda, coglione intirizzito, coglion rilassato, coglion frenato, coglion srenato, coglion manchevole, coglion slombato, coglion prosternato, coglione invischiato, coglion scremato, coglion soppresso [...]

(41)

L'invocazione di fra' Giovanni è ingiuriosa. Il principio esteriore di scelta degli epiteti è lo stesso di quello di Panurge: applicati all'organo in questione essi sono casuali, tranne forse qualche epiteto che caratterizza i sintomi apparenti di malattie veneree.

Questo episodio è una litania parodiata.

Vi ritroviamo dei tratti in comune con il celebre episodio del nettaculo. E questa comunanza è evidente. Tutti i trecentotré epiteti legati all'organo in questione sono sottomessi al rito della deposizione e sono soggetti a una nuova nascita. Il loro significato si rinnova in una sfera insolita della vita. Tutto ciò lo sappiamo già bene; passiamo ad altri aspetti.

La parola stessa couillon era molto frequente nel linguaggio familiare della piazza come modo di rivolgersi a qualcuno, come ingiuria, come termine affettuoso (couillaud, couillette), come incoraggiamento amichevole e come semplice ornamento del linguaggio. E' una parola che incontriamo spesso nel romanzo di Rabelais, che, dal canto suo, ci dà un'enorme

quantità di suoi derivati, a volte assai insoliti: couillard, couillatre, couillaud, couillette, couillonas, couilloné, couilloniforme, couillonnicque, couillonniquement, e infine, il nome proprio del boscaiolo Couillatrix. Derivati di questo tipo, sorprendenti e insoliti, hanno animato e rinnovato il linguaggio (a Rabelais piaceva molto dare delle connotazioni insolite ai termini osceni). Bisogna notare che nella parola couillon, l'elemento di invocazione familiare era molto più forte che in altri termini analoghi. E' soprattutto per questo motivo che Rabelais l'ha scelto per costruire la sua litania parodica.

Il termine era essenzialmente ambivalente: riuniva in modo indissolubile la lode e l'ingiuria, elevava e umiliava nello stesso tempo. In questa accezione era analogo alla parola fol, o sot. Come il buone (fol, sot) era il re del «mondo alla rovescia», così il couillon, principale ricettacolo della forza virile, era per così dire il centro del quadro non ufficiale e vietato del mondo; il re del «basso» corporeo topografico. E' proprio questa ambivalenza del termine che Rabelais ha sviluppato nella litania. Dall'inizio alla fine è impossibile tracciare in essa una frontiera che sia in qualche modo precisa fra la lode e l'ingiuria; è impossibile dire dove finisca l'una e cominci l'altra. In questo senso non ha importanza che l'uno scelga soltanto l'epiteto positivo e l'altro soltanto quello negativo: questi epiteti, infatti, gli uni come gli altri, sono rapportati alla parola couillon, profondamente ambivalente, così sia gli uni che gli altri non fanno altro che rafforzare questa ambivalenza.

La parola couillon si ripete trecentotré volte nella litania, e il fatto che cambi il tono della sua pronuncia e che l'intonazione supplicante e affettuosa ceda il posto a un'intonazione beffarda e sprezzante, non fa che accentuare l'ambivalenza di questo linguaggio di piazza, bifronte, come un Giano. Così, l'invocazione elogiativa di Panurge e quella ingiuriosa di fra' Giovanni, sono ugualmente a doppia faccia, ciascuna per proprio conto, e tutte e due insieme costituiscono un Giano bifronte, anzi, per meglio dire, di second'ordine.

Questa adulazione ambivalente, couillon, crea l'atmosfera specifica di tutta la conversazione di fra' Giovanni e Panurge, caratteristica anche dell'atmosfera di tutto il romanzo.

Con questa adulazione si introduce il tono di schiettezza

familiare assoluta per cui tutte le cose vengono chiamate con il loro nome, mostrate dal davanti e dal didietro, dall'alto e dal basso, dall'interno e dall'esterno.

#### NOTE:

(1) [Gargantua e Pantagruel cit., pp. 856-57].

(2) [GOETHE, L'Uno e il Tutto, in Opere cit., vol. V, 1961, p. 925].

(3) Lo stile qui non è quello di Rabelais. Non è escluso comunque che l'autore del quinto libro abbia avuto sotto gli occhi il piano e gli appunti di Rabelais che contenevano forse anche il significato principale di questo brano.

(4) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 856].

(5) Nel mondo dantesco il punto di distanza massima dalla divinità erano le tre bocche di Lucifero che maciulla coi denti Giuda, Bruto e Cassio.

(6) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 46].

(7) [Gargantua e Pantagruel cit., pp. 46-47].

(8) E' uno dei gesti abbassanti più diffusi nella vita quotidiana del mondo intero. Figura anche nell'antichissima descrizione di uno charivari del XVI secolo nel Roman de Fauvel; mentre si interpreta una canzoncina sul tema del bacio sul didietro, alcuni degli esecutori lo mettono in mosca. Bisogna ricordare anche che questo argomento si ritrova in una leggenda su Rabelais: sembra che durante un'udienza pontificia, Rabelais abbia proposto al papa di baciare il rovescio del suo volto, a condizione che esso fosse ben pulito. Nello stesso romanzo i Papimani promettono di compiere questo stesso cerimoniale nel caso di un'udienza con il papa.

In Salomone e Marcolfo troviamo il seguente episodio: un giorno Salomone rifiutò di concedere un'udienza a Marcolfo; per vendicarsi quest'ultimo escogitò un sotterfugio per attirare Salomone da lui: e lo ricevette seduto sulla stufa e gli mostrò il suo deretano: «Dal momento che non hai voluto vedere la mia faccia, guarda adesso il mio culo».

(9) [Gargantua e Pantagruel cit., pp. 47, 49].

(10) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 49].



(11) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 14].

(12) [Ibid., p. 393].

(13) Comunque, non si può interpretare tutto ciò come espressione di ateismo razionalista astratto. Siamo di fronte al correttivo comico di qualsiasi serietà unilaterale. E' un allegro dramma satirico che ristabilisce l'ambivalente «integrità eternamente incompiuta» della vita.

(14) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 290].

(15) Queste parole di Panurge sono un'allusione al Vangelo, nel quale il segno della resurrezione della figlia di Giairo è il fatto che ella mangia.

(16) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 290].

(17) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 292].

(18) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 293].

(19) [Gargantua e Pantagruale cit., p. 295].

(20) [LUCIANO, Menippo o la negromanzia, in Dialoghi cit., p. 443].

(21) [Ibid., p. 445].

(22) Fu scoperta per la prima volta nel 1886 in una tomba egiziana.

(23) Questi elementi comico-grotteschi esistevano già, come abbiamo detto, in stato embrionale, nella Visione di Tungdal; essi esercitarono la loro influenza sulle arti figurative: così per esempio il pittore Hieronymus Bosch, in un pannello che riprendeva i motivi della Visione di Tungdal, eseguito intorno al 1500, mise in rilievo gli aspetti grotteschi della Visione (i peccatori arrostiti da Lucifero, incatenati alla grata del focolare). Nella cattedrale di Bourges si trovano alcuni affreschi del XIII secolo che rappresentano la vita infernale mettendo in evidenza gli elementi di comicità grottesca.

(24) La visione di Gochelin è stata dettagliatamente analizzata da Driesen, *Der Ursprung des Harlekin* cit., pp. 24-30.

(25) Sébillet, *Art poetique françois* cit., pp. 52-53.

(26) Secondo numerosi studiosi contemporanei (come per esempio Lote), Rabelais aveva una forte predilezione per la fantasia celtica. Ciò trova riscontro nel fatto che Rabelais selezionava gli elementi di origine celtica persino nella letteratura antica (in Plutarco, per esempio).

(27) Vale a dire *De divinis nominibus*, *De coelesti*

hierarchia, De ecclesiastica hierarchia.

(28) La celebre immagine provenzale della «principessa lontana» è un ibrido fra la lontananza gerarchica del pensiero ufficiale del Medioevo e la lontananza nello spazio reale della poesia lirica popolare.

(29) [Gargantua e Pantagruel cit., pp. 204-5].

(30) [Gargantua e Pantagruel cit., pp. 205-6].

(31) [Gargantua e Pantagruel cit., pp. 185-86].

(32) [Ibid., p. 185].

(33) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 63].

(34) Sottolineiamo che la morte dei vecchi provocata dalla gioia è legata al trionfo dei figli, cioè alla vittoria della vita giovane.

(35) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 389].

(36) La prima edizione di questo libro apparve nel 1503; altre due edizioni risalgono al 1532; era un libro molto popolare.

(37) Nella raccolta di Valerio Massimo, molto famoso già nel Medioevo, troviamo un capitolo particolare (il XII del IX libro): Le morti straordinarie. Rabelais ha ripreso da qui cinque casi.

Nella raccolta erudita di Battista Fulgosa (1507) c'è un capitolo simile sulle morti straordinarie da cui Rabelais ha ripreso due casi. Queste raccolte testimoniano la popolarità del tema delle morti straordinarie e allegre nel Medioevo e nel Rinascimento.

(38) Accenneremo qui ai fenomeni dell'imagerie artistica popolare che fino a questo momento sono rimasti incompresi ed inesplorati, i fenomeni dialettico-spontanei. Fino ad oggi sono stati presi in considerazione soltanto fenomeni che esprimevano rapporti logico-formali o che in ogni caso entravano nel quadro di tali rapporti; fenomeni situati, come dire, su una superficie piana, unidimensionali e unitonali, che rappresentavano la staticità dell'oggetto ed erano estranei al divenire e all'ambivalenza. Invece nei fenomeni della cultura comico-popolare ritroviamo soprattutto la dialettica nella sua forma figurata.

(39) Sempre nello stesso *charivari* (Roman de Fauvel) è scritto: «Li uns montret son cul au vent».

(40) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 406].

(41) [Gargantua e Pantagruete cit., p. 414].

## Capitolo sesto. Il «basso» materiale-corporeo in Rabelais (continuazione)

A chi è indirizzata la lode-ingiuria di questa litania? A Panurge? A fra' Giovanni? Forse al couillon? Forse, infine, ai trecentotré fenomeni che, in qualità di epiteti, sono legati a questo termine osceno e di conseguenza si vengono a trovare detronizzati e rinnovati?

Formalmente la lode-ingiuria di questa litania è rivolta a fra' Giovanni e a Panurge, ma, in sostanza, essa non ha una destinazione determinata e limitata. Si propaga in tutte le direzioni, include nel suo fluire tutte le sfere possibili della cultura e della realtà (in qualità di epiteti di una parola oscena). Il termine ambivalente couillon, come forma familiare di associazione di lode e d'ingiuria, è universale. Non è casuale che Rabelais usi la forma della litania religiosa. Così la stessa forma religiosa (pia e unilateralmente elogiativa) si trova ad essere abbassata, inserita nella corrente della lode-ingiuria, che riflette la contraddittorietà del mondo in divenire. In questo modo tutta quest'invocazione ambivalente perde il carattere di semplice familiarità quotidiana e si trasforma in un punto di vista universale, in vera e propria litania alla rovescia rivolta al «basso» materiale e corporeo racchiuso nell'immagine del couillon.

Non è superfluo sottolineare che fra le due litanie (quella di Panurge e quella di fra' Giovanni) sono incluse le parole di fra' Giovanni sulla nascita dell'Anticristo e sulla necessità di vuotare i propri canali seminali (couilles) prima del giudizio universale, e il progetto di Panurge, secondo il quale ogni malfattore prima dell'esecuzione dovrebbe generare una nuova vita. Qui l'immagine del couillon (couilles) appare nel suo significato universale e cosmico ed è direttamente legata al tema del giudizio universale e dell'inferno.

Così la litania parodica che abbiamo visto sopra è

l'espressione condensata della particolarità essenziale del linguaggio rabelaisiano che riunisce sempre, in forma più o meno chiara, la lode e l'ingiuria, ed è sempre indirizzato al mondo bicipede in divenire.

Queste particolarità della lingua di Rabelais esistevano già nel linguaggio popolare della pubblica piazza verso cui si orienta lo stile rabelaisiano.

Questo linguaggio è caratterizzato dall'assenza di parole ed espressioni neutre. Come il linguaggio parlato, esso è sempre indirizzato a qualcuno, ha a che fare con un interlocutore, parla con lui o di lui. Per l'interlocutore, seconda persona, non ci sono in generale epiteti e forme neutre; esse sono cortesi, elogiative, lusinghiere, affettuose o spregiative, umilianti, ingiuriose. Ma in rapporto a una terza persona non ci sono delle forme e dei toni rigorosamente neutri, e neppure esistono in rapporto alle cose: anche la cosa è elogiata o ingiuriata.

Più il linguaggio è ufficiale, più questi toni (lodi e ingiurie) si differenziano, poiché il linguaggio riflette la gerarchia sociale instaurata, la gerarchia ufficiale dei giudizi (in rapporto alle cose e alle nozioni) e le frontiere statiche fra le cose e i fenomeni stabilite dalla concezione ufficiale del mondo.

Ma quanto più il linguaggio è familiare e meno ufficiale, tanto più frequentemente e sostanzialmente questi toni si fondono e tanto più debole diventa la barriera fra lode e ingiuria; esse cominciano a mescolarsi in una sola persona e in una sola cosa, come rappresentanti di un mondo intero in divenire. Le rigide barriere ufficiali fra le cose, i fenomeni e i valori, cominciano a mescolarsi e a scomparire. Si risveglia la vecchia ambivalenza di tutte le parole e le espressioni che racchiudono in sé l'auspicio di vita e di morte, di semina della terra e di rinascita. Si rivela l'aspetto non ufficiale del mondo in divenire e del corpo grottesco. E questa vecchia ambivalenza riprende vita in una forma libera e gioiosa.

Sopravvivenze di questa ambivalenza possono essere ritrovate persino nel linguaggio familiare della gente colta dell'età moderna. Nella corrispondenza intima si incontrano a volte dei termini volgari e ingiuriosi usati in senso affettuoso. Quando si superano certi limiti nei rapporti fra le persone e questi rapporti diventano più intimi e schietti, ecco che ha luogo un cambiamento nell'uso ordinario delle parole, una

distruzione della gerarchia verbale; il linguaggio si ristrutturava su un tono nuovo e schiettamente familiare; le parole affettuose comuni sembrano convenzionali e false, banali, unilaterali e soprattutto incomplete; hanno una sfumatura gerarchica che le rende inappropriate alla libera familiarità che si è instaurata; ed è per questo che tutte le parole banali sono bandite e sostituite o da parole ingiuriose o da parole create sul loro tipo e modello. In esse la lode e l'ingiuria si fondono in un'unità indissolubile. E così fa la sua apparizione il couillon a doppia faccia di fra' Giovanni e di Panurge. Là dove si vengono a determinare le condizioni per un rapporto personale assolutamente non ufficiale, completo e totale, le parole cominciano a orientarsi verso questa pienezza ambivalente. Sembra che la vecchia piazza riviva nelle modalità dei rapporti privati, che l'intimità cominci a risuonare come la familiarità di una volta, abolendo tutte le frontiere fra le persone.

Sarebbe un grosso errore voler trasporre questo fenomeno sul piano psicologico. Si tratta di un fenomeno sociale e verbale molto complesso. Tutti i popoli moderni hanno ancora enormi sfere di linguaggio che non viene reso pubblico e che, dal punto di vista della lingua letteraria parlata, plasmata secondo le regole e le opinioni della lingua letteraria libresca, sono considerate inesistenti. Soltanto alcuni brandelli miserevoli e rifiniti di queste sfere non espresse pubblicamente penetrano nelle pagine dei libri ma, nella maggior parte dei casi, in qualità di «dialoghi pittoreschi» dei personaggi (essi appaiono su un piano verbale che è molto lontano da quello del linguaggio diretto e serio dell'autore).

In effetti è impossibile formulare in queste sfere verbali un giudizio serio, un pensiero ideologico valido, un'immagine artistica che abbia un valore, e questo non perché esse siano sempre piene di oscenità (che potrebbero anche non esistere), ma perché si presentano come alogiche, sembrano violare tutte le distanze abituali fra le cose, i fenomeni e i giudizi: esse fondono in un tutto unico ciò che il pensiero è abituato a delimitare rigorosamente e persino a mettere in contrapposizione. In queste sfere non pubbliche del linguaggio, tutte le frontiere fra gli oggetti e i fenomeni vengono tracciate in modo completamente diverso rispetto a quanto esiga e permetta l'assetto dominante nel mondo: è come se questi

confini tendessero a impadronirsi dell'oggetto vicino e dello stadio successivo di evoluzione.

Nell'epoca moderna tutte queste sfere alogiche del linguaggio non pubblicamente espresso si manifestano soltanto là dove viene a cadere qualsiasi finalità seria del linguaggio, là dove gli uomini, in condizioni di estrema familiarità, si lasciano andare a un gioco verbale libero e senza scopo, o concedono piena libertà alla loro immaginazione verbale, fuori dal serio tracciato del pensiero e della creazione figurativa. Esse penetrano nella letteratura solo debolmente e unicamente nelle forme inferiori di comicità verbale priva di scopo (42).

Adesso queste sfere hanno quasi perduto il loro antico significato e hanno perduto il loro legame con la cultura popolare, e si sono trasformate in gran parte in sopravvivenze agonizzanti del passato.

Ma all'epoca di Rabelais il loro ruolo era del tutto differente. Esse non erano affatto «non espresse pubblicamente». Al contrario, erano profondamente legate alla pubblicità della piazza. Il loro peso specifico nella lingua popolare, che diventava allora per la prima volta lingua della letteratura e dell'ideologia, era considerevole. E il loro ruolo nel processo di sfaldamento della concezione del mondo medievale e nella costruzione di un nuovo assetto, realistico, del mondo, era profondamente produttivo.

Soffermiamoci ora su un fenomeno particolare, anche se esso non ha legami diretti e manifesti con la lode-ingiuria ambivalente.

Il cosiddetto coq-à-l'ane era una forma molto diffusa di comicità verbale popolare. Si tratta di un genere di nonsense comico voluto; è un linguaggio in libertà, che non tiene più conto di alcuna regola e persino della logica elementare.

Le forme di nonsense verbale erano molto diffuse nel Medioevo. L'elemento di nonsense intenzionale si ritrovava, in una forma o in un'altra, in molti generi, ma ne esisteva uno speciale chiamato fatrasie. Erano delle opere in versi formate da un nesso senza senso di parole legate dall'assonanza o dalla rima; esse non avevano alcun legame semantico e neppure unità tematica. Nel XVI secolo nonsense verbali si incontrano molto spesso nelle soties.

Il nome stesso di coq-à-l'ane era stato dato al nonsense

verbale intenzionale, come genere, dopo che Clément Marot scrisse nel 1535 il suo primo coq-à-l'ane in versi intitolato *Epître du coq-à-l'ane, dédiée à Lyon Jamet* (43). Questo testo è privo di unità compositiva, di logica conseguente nella descrizione dei fatti e nello sviluppo delle idee. Si tratta delle diverse «novità del giorno» della corte e di Parigi, e questo tema doveva giustificare il nesso intenzionalmente incoerente di avvenimenti e idee, uniti soltanto dal fatto di essere novità del giorno, che potevano anche non avere alcun particolare legame e consequenzialità logica.

Nel romanzo di Rabelais il coq-à-l'ane ha un ruolo importante. I discorsi di Baciaculo e Nasapeti e la conclusione di Pantagruelle, che costituiscono l'argomento dei capitoli XI, XII e XIII del Pantagruelle, sono costruiti come dei veri e propri coq-à-l'ane. Dello stesso tipo è l'XI capitolo del Gargantua nel quale i divertimenti infantili dell'eroe sono descritti sotto forma di nessi di proverbi e di detti (nella maggior parte dei casi rovesciati). Il II capitolo dello stesso libro, «Le Fanfaluche antidotiche», è una variante particolare di coq-à-l'ane conseguenti, puri e integrali. Ma elementi di essi sono disseminati d'altronde, dall'inizio alla fine, in tutto il romanzo; sono nonsense verbali intenzionali oltre che singoli alogismi. Così per esempio elementi piuttosto evidenti di coq-à-l'ane si trovano anche nel IX capitolo del quarto libro, in cui vengono descritti i nomi originali, i legami di parentela e di matrimonio degli abitanti dell'isola di Ennasin.

Qual è il significato artistico e ideologico di tutti questi coq-à-l'ane? Sono innanzitutto giochi di parole, di espressioni correnti (proverbi, detti), di associazioni abituali di parole, presi al di fuori dell'ordine tradizionale dei nessi logici e semantici. Siamo davanti a una sorta di vacanza delle parole e delle cose lasciate in libertà, affrancate dalla morsa del significato, della logica e della gerarchia verbale. In piena libertà le parole si pongono fra di loro in un rapporto e in una contiguità assolutamente insoliti. In verità, nella maggior parte dei casi, non ne deriva alcun nuovo legame stabile, ma la stessa esistenza transitoria di queste parole, espressioni e cose, al di fuori delle condizioni semantiche normali, ha l'effetto di rinnovarle e svela l'ambivalenza insita in esse, la molteplicità dei loro significati e, di conseguenza, anche le possibilità



racchiuse in esse, che non si manifestano in condizioni normali. Questo è il significato generale del coq-à-l'ane.

In ogni caso concreto il coq-à-l'ane ha delle funzioni particolari e un suo carattere proprio. «Le Fanfaluche antidotiche», per esempio, sono costruite sotto forma di enigma. L'autore descrive alcuni avvenimenti storici, ma usando moltissime oscenità e immagini di banchetto. La poesia è intenzionalmente costruita in modo tale che il lettore vi cerchi delle allusioni ad avvenimenti politici recenti o di attualità (44). Tutto ciò contribuisce a creare una percezione carnevalesca particolare della vita politica e storica. Gli avvenimenti vengono percepiti al di fuori della interpretazione comune, tradizionale e ufficiale che di essi viene data, e rivelano così nuove possibilità di comprensione e valutazione.

Un altro carattere ha il coq-à-l'ane dell'XI capitolo dello stesso libro. I divertimenti infantili di Gargantua vi sono descritti con l'aiuto di proverbi e di varie espressioni correnti. Essi si succedono senza alcun nesso logico. E inoltre sono rovesciati. Ogni volta Gargantua agisce in modo contrario ai proverbi, cioè all'opposto del loro significato: per esempio si siede fra due sedie, si gratta con un bicchiere, batte il ferro quando è freddo, ecc. Di conseguenza il personaggio di Gargantua bambino è trattato come lo stolto del folklore, che fa tutto al contrario, a dispetto del buon senso e della verità corrente. E' una delle varianti del «mondo alla rovescia».

Infine nell'episodio del processo un carattere particolare vengono ad assumere i discorsi di Baciaculo, Nasapeti e Pantagruelle. Siamo di fronte a un coq-à-l'ane allo stato puro, si potrebbe dire classico. Non c'è alcuna parodia dell'eloquenza giudiziaria dell'epoca (i discorsi non sono costruiti come quelli giudiziari). Non è affatto una parodia. Le immagini che invadono tali discorsi sono prive di ogni legame apparente.

Ecco l'inizio del discorso di Baciaculo:

- Signore, il fatto è che una buona donna di casa mia portava a vendere delle uova al mercato [...]. Ma a proposito, passavano fra i due tropici sei soldi bianchi, verso lo zenit, e un soldino, per via che i monti Rifei avevano avuto quell'anno grande sterilità di trappolerie, a causa d'una sedizione di fanfaluche, mossa fra i Confusionari e gli Accursieri, per la

ribellione degli Svizzeri, i quali si erano riuniti fino al numero di tre, sei, nove, dieci, per andare alla festa del Capodanno, al primo buso dell'ano: quando si dà la minestra ai buoi, e la chiave della cantina alle serve, per dar da mangiare un po' d'avena ai cani.

Tutta la notte, vaso alla mano, non si fece altro che spedir messi a piedi e messi a cavallo, per far fermare i battelli: perché i sarti volevano fare, con certi scampoli rubati, una cerbottana per coprire bene l'Oceano, il quale pel momento era gravido d'una pignatta di cavoli, secondo il parere degli affastellatori di fieno; ma i medici dicevano che, dall'orina, non trovavano nessun segno evidente, a passo d'ottarda, di mangiare bipenni alla mostarda; a meno che i signori giudici non facessero in chiave di bemolle un decreto perché la sifilide non stesse a spigolar più dietro i magnani [... ]

(45)

Non c'è alcun legame logico fra tutte le immagini di questo brano. Il discorso di Baciaculo evidentemente salta fuori come da un coq-à-l'ane. E' costruito sul tipo del nostro proverbio - «Nell'orto c'è il sambuco e a Kiev c'è lo zietto» (46). Comunque anche le immagini più incoerenti rientrano, per il loro stesso carattere, nello spirito di tutto il sistema di immagini rabelaisiane: ci si profila davanti un quadro tipicamente grottesco del mondo, nel quale il corpo che nasce, che mangia e che defeca si fonde con la natura e i fenomeni cosmici: i monti Rifei, sterili di trappolerie, il mare, gravido di una pignatta di cavoli che ha mangiato bipenni alla mostarda, e i medici che analizzano l'urina del mare («complesso di Pantagruelle»). Vi ritroviamo anche tutti i tipi di utensili domestici e da cucina e la loro utilizzazione carnevalesca (cioè il contrario del loro uso comune): la minestra distribuita ai buoi, l'avena data ai cani, le asce al posto del cibo. Tutte queste immagini grottesche e corporee, cosmiche e carnevalesche, sono legate ad avvenimenti politici e storici (la ribellione degli svizzeri, messi inviati per far fermare i battelli). Tutte queste immagini e il modo stesso in cui si mescolano, sono tipiche delle forme della festa popolare. Le ritroviamo nelle soties e nelle farse dell'epoca di Rabelais. Ma lì esse sono subordinate a precise linee tematiche e semantiche

(non sempre certamente); nel brano citato siamo di fronte a un gioco carnevalesco totalmente libero con queste immagini, e che non lascia intravedere alcun limite di significato. Grazie a ciò scompaiono del tutto le barriere fra le cose e i fenomeni, e l'aspetto grottesco del mondo appare con grande rilievo.

In un'epoca di sfaldamento totale dell'assetto gerarchico del mondo e di costruzione di un nuovo ordine, mentre si stavano rimodellando ex novo tutte le vecchie parole, cose e idee, il coq-à-l'ane, come forma capace di liberarle temporaneamente da ogni legame semantico, come forma del loro libero svago, veniva ad assumere un significato fondamentale. Era una sorta di carnevalizzazione del linguaggio che liberava dalla serietà grave e unilaterale della concezione ufficiale del mondo, dalle verità correnti e dai punti di vista comuni. Questo carnevale verbale liberava la coscienza umana dalle secolari catene della concezione medievale del mondo, preparando una nuova, sensata serietà.

Torniamo al problema della fusione di lodi e ingiurie in Rabelais, e analizziamo un altro esempio.

Nel terzo libro troviamo il celebre episodio in cui Pantagruèle e Panurge celebrano a turno il buffone Triboulet. Elencano in questa occasione ben duecentotto epiteti che caratterizzano il grado della sua follia. Anche questa è una sorta di litania. Gli epiteti sono presi dalle sfere più diverse: astronomia, musica, medicina, dal mondo delle relazioni giuridiche e statali, dalla caccia al falcone. La loro apparizione è inaspettata e alogica come la litania parodica analizzata precedentemente. Anche qui tutto è ambivalente poiché tutti questi epiteti che esprimono il massimo grado di ogni qualità, sono applicati alla follia, e la esaltano. Ma, come sappiamo, anche la follia è di per se stessa ambivalente. Il suo rappresentante, buffone o stolto, è il re del mondo alla rovescia.

Nella parola fol come nella parola couillon, la lode e l'ingiuria si fondono in un'indissolubile unità. Interpretare la parola «folle» come una semplice ingiuria, cioè come una negazione pura e semplice o, al contrario, come una lode (una sorta di «santo»), significa distruggere tutto il significato di questa litania.

In un altro brano Triboulet è definito «morosofo», che

significa «sciocco-saggio». Conosciamo l'etimologia comica che Rabelais ha dato al termine *philosophie*, come *fin folie*. Tutto ciò non è che un gioco sull'ambivalenza stessa della parola e dell'immagine fol.

La lode di Triboulet viene da Rabelais stesso definita blason. Il blason è un fenomeno letterario estremamente caratteristico di quell'epoca. Il termine stesso, oltre al suo specifico impiego in araldica, ha un duplice significato: sta a indicare nello stesso tempo la lode e l'ingiuria. Questo duplice significato esisteva già nella vecchia lingua francese e si è conservato pienamente anche all'epoca di Rabelais (anche se si è un po' attenuato il suo significato negativo, cioè di blame); soltanto più tardi il suo significato si è ridotto alla semplice lode (*louange*).

I blasons erano molto diffusi nella letteratura della prima metà del XVI secolo. Si «blasonizzava» tutto: le persone e le cose.

Clément Marot scrisse due piccole poesie comiche: *Le beau tétin* e *Le laid tétin*: con queste due opere egli creò un nuovo tipo di blason che ebbe allora un'enorme risonanza. I poeti dell'epoca cominciarono a loro volta a blasonizzare le diverse parti del corpo femminile: bocca, orecchie, lingua, denti, occhi, sopracciglia, ecc.; si lasciavano andare a una vera e propria anatomizzazione del corpo della donna. Il tono stesso di tali blasons - di lode familiare e scherzosa e di biasimo - era tipico dell'epoca, anche perché aveva le sue radici nel linguaggio popolare dal quale la letteratura d'avanguardia (in particolare i poeti della scuola di Marot) attingeva i suoi strumenti stilistici. Il blason conservò più o meno l'ambiguità di tono e di giudizio, cioè la pienezza contraddittoria del tono: permetteva di rendere la lode ironica e a doppio senso, e permetteva anche di elogiare ciò che normalmente non si aveva l'abitudine di elogiare (47). Il blason si poneva al di fuori del sistema ufficiale di giudizi rettilinei e distinti. Era una lode-ingiuria libera e a doppio senso. Ecco la definizione del genere blason data da Thomas Sébillet nel suo libro:

II blason è una lode continua o un vituperio continuo di ciò che ci si propone di «blasonizzare» [...] così «blasonizza» nello stesso tempo il brutto e il bello, il cattivo e il buono.

Questa definizione mette in luce e sottolinea con estrema precisione l'ambivalenza del blason. La poetica di Sébillet è quella della scuola di Clément Marot e in quanto contemporanea di Rabelais, ci permette di capirlo meglio.

Bisogna notare che i blasons poetici, in particolare quelli della scuola di Marot, avevano a volte carattere di lode o di biasimo puro e semplice. Questa loro degenerazione retorica comincia a rafforzarsi alla fine del secolo. Si comincia ad indebolire sempre più il loro legame con i blasons popolari e con le lodi bifronti della pubblica piazza, mentre comincia a farsi sentire più forte l'influenza delle forme antiche (retorizzate) di lode comica (49).

Gli elementi del blason erano molto diffusi nei grandi generi dell'epoca (XV secolo e prima metà del XVI): misteri e soties. Ritroviamo in essi la lode degli stolti (sots) accompagnata da una lunga lista di epiteti che sono analoghi alla lode di Triboulet in Rabelais. Una lista simile si trova anche nel *Mystère de Saint Quentin*. Nel *Monologue des sots* (50) sono riportati un centinaio circa di epiteti rivolti agli stolti (quarantotto versi che sono tutta una lista «blasonizzante» di epiteti riferiti agli stolti). E infine nel *Nouveau monologue des sots* (51) se ne ritrovano più o meno centocinquanta.

Così la lode ambivalente sul tipo del blason di Triboulet era del tutto tradizionale ed era recepita dai contemporanei come qualcosa di naturale (abbiamo già notato più di una volta l'importanza enorme della figura dello stolto-buffone e del motivo della stupidità a quell'epoca).

Passiamo adesso ai blasons popolari nel senso stretto della parola. In verità la tradizione popolare dei blasons comprendeva di preferenza i giudizi elogiativo-ingiuriosi sugli altri paesi, sulle diverse regioni, province, città e villaggi; a ognuno di essi venivano attribuiti epiteti ben precisi (più o meno ampi), con un significato ambivalente (sebbene con una certa predominanza dell'aspetto denigratorio).

La raccolta più antica di questo genere risale al XIII secolo. All'epoca di Rabelais apparve una nuova raccolta di blasons dal titolo *Dict des pays* (52), in cui si trovano delle brevi

caratterizzazioni che, nella maggior parte dei casi, si riferivano ad un unico aspetto: nazionalità, province, città.

In Rabelais c'è una serie di caratterizzazioni che ricalcano il genere dei blasons popolari. Egli dice, per esempio: «soul comme un Anglais»; e già nel XIII secolo, in un'antica raccolta, l'Inghilterra è descritta nello stesso modo: «Li mieldre buveor en Engleterre» (53).

Nel I capitolo del Pantagruelle Rabelais parla delle «couilles de Lorraine». Gli abitanti della Lorena erano «blasonizzati» per le dimensioni straordinarie delle loro couilles. Rabelais menziona anche la velocità dei Baschi, l'amore ad Avignone, la curiosità dei parigini: sono tutti epiteti dei blasons popolari. Ed ecco ancora un antico blason: «Li plus sot en Bretagne».

I blasons popolari sono profondamente ambivalenti. Ogni nazione, provincia o città è la migliore del mondo per qualche cosa di preciso: gli inglesi sono i più ubriaconi, gli abitanti della Lorena i più potenti sessualmente, ad Avignone si trovano più che altrove donne di facili costumi, i Brettoni sono i più sciocchi di tutti, ecc., ma questo segno ha nella maggior parte dei casi un duplice significato o più esattamente è doppio (stupidità, ubriachezza, ecc.). Di conseguenza, la lode e l'ingiuria si fondono in un'indissolubile unità. Il segno dei Brettoni - «il più sciocco» -ricorda direttamente il blason di Triboulet. Di solito i blasons popolari sono qualificati come ironici, e questo è esatto nel senso greco originale del termine, ma è falso se gli si attribuisce un senso nuovo, più soggettivo e negativo. I blasons popolari sono a doppia faccia (54).

Nell'opera di Rabelais si ritrovano i due tipi di blasons dell'epoca. Il Pantagruelle contiene un blason in versi dei laureati dell'università di Orléans, che risente dell'influenza della scuola di Marot. Blasons popolari (cioè epiteti etnici) si ritrovano un po' dappertutto nel romanzo; alcuni li abbiamo già citati. La lode del buffone Triboulet e le litanie parodiche «blasonizzanti» di fra' Giovanni e Panurge sono la rivelazione più profonda dell'essenza del blason, della sua doppia faccia, della sua totale ambivalenza e della sua pienezza contraddittoria. E infine toni «blasonizzanti» pervadono tutto il romanzo di Rabelais dall'inizio alla fine: esso è pieno di lodi e

di ingiurie dal duplice significato.

Una certa duplicità si riscontra anche in una serie di vere e proprie ingiurie, apparentemente senza alcuna lode aggiuntiva. Ecco per esempio quella del XXV capitolo del Gargantua:

Ma a quella richiesta non si mostrarono per nulla inclini i focacciari, anzi (che è ben peggio) li caricarono di insulti, chiamandoli villanzoni, camorri sdentati, rossacci della malora, disutili, pisciainletto, barabba, lime sorde, fannulloni, ghiottonacci, pancioni, fanfaroni, buonianulla, mascalzoni, sbruffoni, scroconi, pertichini, leggeroni, addormentati, tangheri, ciondoloni, allocchi, deficienti, gabbamondo, balenghi, straccioni, sacchi di stronzi, pastori di merda, e altri simili epiteti diffamatori; e aggiungendo che non stava certo a loro mangiare di quelle belle focacce, perché erano gentaglia da contentarsi di pan di segala e di schiacciate.

(55)

Abbiamo davanti una serie usuale di ingiurie che ci colpisce per la lunghezza delle imprecazioni (che in totale sono ventotto). Non è un solo uomo a lanciarle, ma tutta la folla dei focacciari, per quanto esse siano disposte in ordine di successione (mentre in realtà erano pronunciate dai diversi focacciari contemporaneamente). Questa serie, presa nel complesso, non ha un carattere ambivalente, è pura ingiuria. Ma, all'interno di questo elenco, la maggior parte delle imprecazioni è ambivalente: esse rimandano a caratteristiche animali, alle imperfezioni del corpo, alla stupidità, all'ubriachezza, alla ghiottoneria, agli escrementi, e sono tutti tratti caratteristici del sistema di immagini della festa popolare. Un'imprecazione come chienlitz (cioè chie-en-lit - «pisciainletto») è anche il nome di una maschera di carnevale. Così, in questa serie di ingiurie si rivela l'immagine del corpo umano e della vita corporea (cibi, escrementi) non circoscritti e mescolati nella loro ambivalenza grottesca. E in questa serie di ingiurie banali si ritrova il particolare aspetto duplice del mondo, la particolare caratterizzazione specifica di uomini e cose che manca nel sistema ufficiale del linguaggio figurativo letterario.

Affronteremo adesso un altro aspetto della lode-ingiuria nel

romanzo di Rabelais: la celebre iscrizione posta sul portone di Thélème, e con la quale alcuni sono cacciati via dal convento, e altri invece vi sono invitati. Questa iscrizione in versi per il suo carattere può riportare al genere del cri, cioè alle «grida» con le quali avevano inizio i misteri e le soties e con le quali erano chiamati i rappresentanti dei diversi ceti, e corporazioni, o gli stolti (nella sotie). E' un grido invocatore lanciato ad alta voce in uno stile ufficiale o parodico (56). Infatti l'iscrizione sul portone di Thélème non è che una variante di questi cris (certamente malgrado la sua struttura in strofe rimate).

L'iscrizione si divide in due parti: una parte bandisce, e l'altra invita. La prima ha un carattere puramente ingiurioso, la seconda elogiativo. La prima parte è trattata attenendosi rigorosamente allo stile delle ingiurie. Nella prima strofa, per esempio, vengono cacciati via gli ipocriti. Rabelais ci dà quindici grida ingiuriose (*hypocrites, bygotz, vieux matagotz, marmiteux*, ecc.); quasi tutti gli altri termini di questa strofa hanno una sfumatura ingiuriosa (*abus meschant, meschanceté, faulseté, troublez*, ecc.). Nelle strofe che servono da invito (a partire dalla quinta) tutte le parole scelte hanno, al contrario, una sfumatura elogiativa, affettuosa e positiva (*gentilz, joyeux, plaisans, mignons, serains, subtilz*, ecc.). Così in questo caso una serie di ingiurie conseguenti vengono contrapposte a una serie di altrettanto conseguenti lodi. Nel suo insieme comunque l'iscrizione è ambivalente, anche se non c'è alcuna ambivalenza al suo interno, e ogni parola è sia una pura lode monosemantica che un'altrettanto monosemantica ingiuria. Siamo davanti a un'ambivalenza un po' retorica ed esteriore.

Una simile retorizzazione di lodi e ingiurie si ritrova in Rabelais ogni volta che egli si allontana dalle forme della festa popolare e della pubblica piazza per avvicinarsi alla lingua e allo stile ufficiali. Anche l'episodio dell'abbazia di Thélème è, fino a un certo punto, di questo tipo. In verità vi si ritrova un elemento di inversione, un gioco con la negazione e altri aspetti tipici dell'elemento festivo-popolare, ma, in fondo, Thélème è un'utopia umanista che riflette l'influenza di fonti libresche (essenzialmente italiane).

Un fenomeno analogo lo ritroviamo anche là dove Rabelais si esprime direttamente come un «pubblicista del re» quasi ufficiale.



Nel terzo libro (cap. XLVIII) assistiamo a un dialogo fra Gargantua e Pantagruale su un argomento allora molto in voga: l'impossibilità di contrarre un matrimonio religioso contro la volontà dei genitori. Siamo di fronte a un altro chiaro esempio di retorizzazione di elenchi di ingiurie e di lodi:

Ma in grazia di quelle leggi di cui vi parlo, non c'è più ora ruffiano, furfante, scellerato, galeotto, puzzolente, pidocchioso, straccione, brigante, ladro, gaglioffo, nei lor paesi, che non possa rapir con la forza qualunque ragazza gli piacerà scegliere, sia essa nobile, bella, ricca, onesta, pudica quanto si può immaginare, fuor della casa paterna, dalle braccia stesse della madre, a dispetto di tutti i suoi parenti: purché quel ruffiano si sia assicurato l'aiuto di qualcuno di questi mistòi che diverrà poi un giorno partecipe della preda.

(57)

La serie di ingiurie e di lodi in questo caso non è per niente ambivalente, sono divise e contrapposte le une alle altre come fenomeni chiusi e non fondibili: i loro destinatari sono nettamente distinti. E' un linguaggio puramente retorico che traccia dei confini netti e statici fra i fenomeni e i valori. Dell'elemento della pubblica piazza non rimane che la lunghezza un po' esagerata della serie di ingiurie.

Il fenomeno della fusione di lodi e ingiurie che abbiamo appena esaminato ha una grande importanza teorica e storico-letteraria. Elementi elogiativi e ingiuriosi sono certamente comuni a tutte le parole della lingua parlata. Non esistono parole neutre, indifferenti; si possono avere, in generale, soltanto parole rese neutre artificialmente. Ciò che caratterizza i più antichi fenomeni del linguaggio è apparentemente la fusione della lode e dell'ingiuria, il tono duplice della parola. Questa duplicità di tono si conserva anche in seguito, ma acquista un nuovo significato nelle sfere non ufficiali, familiari e comico-popolari, nelle quali è ancora possibile osservare tale fenomeno. La parola con duplice tono ha permesso al popolo che ride, che meno di ogni altro aveva interesse alla stabilizzazione del regime esistente e dell'ordine

dominante nel mondo (la verità ufficiale), di cogliere l'insieme del mondo in divenire, la gaia relatività di tutte queste limitate verità di classe, lo stato di costante indeterminatezza del mondo, la fusione continua di verità e menzogna, male e bene, tenebre e luce, cattiveria e gentilezza, morte e vita (58).

La parola popolare con duplicità di tono non è mai separata dall'insieme né dal divenire; così gli aspetti negativi e positivi non sono mai espressi isolatamente, a parte, in modo statico; la parola con duplicità di tono non tenta mai di fermare la ruota che corre e che gira, al fine di trovare e individuare in essa l'alto e il basso, il davanti e il didietro; al contrario essa fissa il loro continuo mescolarsi e fondersi. Nella parola popolare l'accento è messo sempre sul momento positivo (ma, lo ripetiamo, non staccato da quello negativo).

Nelle concezioni ufficiali del mondo delle classi dominanti la bitonalità della parola è in generale impossibile: fra tutti i fenomeni vengono tracciate delle barriere precise e stabili (tutti i fenomeni, quindi, appaiono staccati dall'insieme del mondo in divenire contraddittorio). Nelle sfere ufficiali dell'arte e dell'ideologia ha dominato quasi sempre la monotonalità di pensiero e di stile.

Durante il Rinascimento si assiste a una lotta intensa fra la parola popolare caratterizzata da un tono duplice, e le tendenze stabilizzatrici dello stile ufficiale monotonale. Per comprendere meglio i fenomeni vari e complessi dello stile di questa grande epoca, è di eccezionale importanza tenere presente e studiare approfonditamente questa lotta (come pure quella, ad essa strettamente legata, fra i canoni grotteschi e i canoni classici). Questa lotta è continuata anche nelle epoche successive, ma sotto nuove forme, più complesse e a volte dissimulate. Ma tale argomento esula dai limiti del nostro lavoro.

L'antica parola con duplice tono è il riflesso stilistico dell'antica immagine bicorporea. Durante il processo di disgregazione di quest'immagine, possiamo osservare, nella storia della letteratura e delle forme di spettacolo, il fenomeno curioso di coppie di immagini che incarnano l'alto e il basso, il didietro e il davanti, la vita e la morte quando ancora esistono sotto aspetti non del tutto distinti gli uni dagli altri. Il modello classico è la coppia Don Chisciotte-Sancio; immagini analoghe

sono correnti anche oggi nel circo, nel teatro dei saltimbanchi e in altre forme comiche.

Un fenomeno interessante è il dialogo di queste coppie. Vi si ritrova la parola con tono duplice nello stadio della sua parziale disgregazione. E' in sostanza un dialogo del volto con il deretano, dell'alto con il basso, della nascita con la morte. Fenomeni analoghi sono i contrasti classici e medievali fra inverno e primavera, vecchiaia e giovinezza, digiuno e abbondanza, tempi antichi e tempi nuovi, padri e figli. Questi contrasti sono parte organica del sistema delle forme festivo-popolari, legate all'avvicendamento e al rinnovamento (Goethe vi fa allusione nella sua descrizione del carnevale di Roma).

Questi contrasti (agoni) sono famosi nella letteratura antica: possediamo per esempio un interessante frammento di trigeria, cioè del contrasto di tre cori: quello dei vecchi, quello degli uomini e quello dei ragazzi, in cui ognuno deve mostrare le qualità della propria età (59).

Questo tipo di agoni era diffuso soprattutto a Sparta e nell'Italia meridionale (anche nella Sicilia di oggi esso è un elemento indispensabile della festa popolare). Dello stesso tipo sono gli agoni di Aristofane che hanno però un carattere letterario più complesso. Dispute analoghe, sia in latino (per esempio il *Conflictus veris et hiemis*) sia anche in volgare, erano diffuse nel Medioevo in tutti i paesi.

Tutti questi agoni e contrasti erano in sostanza dei dialoghi fra forze e fenomeni di epoche differenti, dialoghi fra tempi, fra i due poli del divenire, fra inizio e fine della metamorfosi; essi sviluppavano e in un modo o in un altro razionalizzavano e retorizzavano l'elemento dialogico racchiuso nella parola dal duplice tono (e nell'immagine bicorporea). Questi contrasti festivo-popolari fra i tempi e le età, come anche i dialoghi fra coppie di personaggi, fra il volto e il deretano, fra l'alto e il basso, erano evidentemente una delle radici folcloriche del romanzo e del suo specifico dialogo. Ma anche questo argomento esula dal nostro studio.

Non ci rimane che trarre le conclusioni di questo capitolo.

L'ultimo fenomeno da noi preso in esame, la fusione di lodi-ingiurie, riflette sul piano stilistico l'ambivalenza, la

bicorporeità e l'incompiutezza (perenne) del mondo, che abbiamo visto manifestarsi in tutte le particolarità delle immagini del sistema rabelaisiano, senza alcuna eccezione. Il vecchio mondo, morendo, dà la vita al nuovo. L'agonia si fonde con la nascita in un tutto indissolubile. Questo processo è descritto nelle immagini del «basso» materiale e corporeo: tutto discende verso il basso, nella terra e nella tomba corporea, al fine di morire e poi rinascere. Così il movimento verso il basso pervade dall'inizio alla fine tutto il sistema rabelaisiano di immagini. Tutte queste immagini fanno precipitare, gettano in basso, abbassano, inghiottono, condannano, negano (topograficamente), danno la morte, seppelliscono, mandano all'inferno, ingiuriano, maledicono e nello stesso tempo danno origine di nuovo, fecondano, seminano, rinnovano, rigenerano, elogiano e esaltano. E' un movimento generale verso il basso - che dà la morte e la vita nello stesso tempo - che accomuna fenomeni che potrebbero sembrare estranei l'uno all'altro, come le botte, le imprecazioni, gli inferi, l'atto di divorare il cibo, ecc.

Bisogna dire che le immagini degli inferi (l'inferno) anche in Dante sono talvolta l'evidente traduzione in termini concreti di metafore ingiuriose, cioè di imprecazioni, e che a volte vi appare apertamente il motivo del divorare il cibo (Ugolino che addenta il cranio di Ruggieri, il motivo della fame nel suo racconto, le fauci di Satana che rosicchiano Giuda, Bruto e Cassio); nelle sue immagini l'ingiuria e il divorare sono contenute implicite. Ma nel mondo dantesco l'ambivalenza di tali immagini è quasi interamente soffocata.

Nel Rinascimento tutte le immagini del «basso», dalle imprecazioni ciniche all'immagine dell'inferno, erano pervase da una profonda percezione del tempo storico, dalla percezione e dalla coscienza dell'alternarsi delle epoche nella storia mondiale. In Rabelais la nozione del tempo e dell'alternanza storica pervade in modo particolarmente profondo ed essenziale tutte le immagini del «basso» materiale e corporeo dando loro una sfumatura storica. La bicorporeità diventa direttamente dualità storica, fusione del passato e del futuro nell'atto unico della morte dell'uno e della nascita dell'altro, nell'immagine unitaria del mondo storico profondamente comico in continuo divenire e rinnovamento. E'

il tempo beffardo e gaio nello stesso tempo, il «ragazzino che gioca» di Eraclito, a cui appartiene la supremazia dell'universo, che ingiuria-elogia, percuote-adorna, uccide-fa nascere. Rabelais costruisce un'immagine di eccezionale forza del divenire storico nelle categorie del riso, possibile soltanto nel Rinascimento, in un'epoca in cui era stato preparato dall'intero corso dell'evoluzione storica.

La storia è radicale e percorre parecchie fasi, quando deve seppellire una figura vecchia. L'ultima fase di una figura storica universale è la sua commedia. [...] Perché la storia procede così? Affinché l'umanità si separi serenamente dal suo passato.

(60)

Il sistema di immagini di Rabelais, così universale e onnicomprensivo, nello stesso tempo autorizza e persino esige un'estrema concretezza, pienezza, minuziosità, esattezza, attualità e contemporaneità nella rappresentazione della realtà storica del tempo. Ogni immagine racchiude in se stessa un'estrema larghezza e cosmicità, una singolare concretezza di vita, un'individualità, un eccezionale talento da pubblicitario. Ed è proprio a questa straordinaria particolarità del realismo rabelaisiano che è dedicato il nostro ultimo capitolo.

#### NOTE:

(42) Le sfere non pubblicamente espresse del linguaggio hanno abitualmente un grande ruolo nel periodo di sviluppo giovanile dello scrittore, preparando la sua originalità creatrice (sempre legata ad una certa distruzione dell'assetto dominante del mondo, a una sua revisione per quanto parziale). Si veda per esempio l'importanza che esse hanno avuto nell'adolescenza di Flaubert; in generale la corrispondenza di Flaubert e dei suoi amici (in tutti i periodi della sua vita), ci dà una documentazione assai ricca e di facile comprensione per lo studio dei fenomeni definiti sopra (forme familiari di linguaggio, oscenità, ingiurie affettuose, comicità verbale senza

scopo, ecc.). In particolare cfr. anche le lettere di Le Poittevin a Flaubert e quelle di Flaubert a Feydeau.

(43) L'espressione stessa, *coq-à-l'ane*, che stava a significare un insieme di parole incoerenti e senza logica, esisteva evidentemente anche prima.

(44) I rappresentanti del metodo storico-allegorico hanno tentato di decifrare tutte queste allusioni.

(45) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 219].

(46) [Vogorode buzina, a v Kieve djad'ka].

(47) Un carattere simile è proprio anche della celebrazione dei debiti di Panurge. La lode a doppio senso era molto diffusa anche nella letteratura italiana. Si veda a questo proposito Berni, Lode del debito e la lode del gioco delle carte.

(48) Sébillot, *Art poetique frangouys* cit.

(49) Un esempio piuttosto interessante di lode-ingiuria retorizzata sotto forma di trattato comico è il libro *Satyrischer Pilgram* (1666) di Grimmelshausen. Il sottotitolo è *Kalt und Warm, Weiss und Schwarz*. Nella prefazione l'autore afferma che nel mondo, a parte Dio, non c'è niente di perfetto e non c'è nulla, a parte il diavolo, di così cattivo da non poter essere in qualche modo elogiato. Nel trattato sono affrontati venti argomenti (l'uomo, il denaro, la danza, il vino, le donne, le armi e la polvere da sparo, la guerra, la mascherata, la medicina, ecc.). Ognuno di essi inizialmente viene elogiato per poi essere biasimato ed è così che alla fine l'autore arriva ad una certa sintesi.

(50) MONTAIGLON, *Recueil de poésies frangaises* cit., tomo I, pp. 11-16.

(51) *Ibid.*, tomo III, pp. 15-18.

(52) MONTAIGLON, *Recueil de poésies frangaises* cit., tomo V, pp. 110-16.

(53) E' interessante notare che questo antico blason è ripreso da M.Ju. Lermontov e si ritrova anche in Shakespeare (*Jago* in *Otello*).

(54) Alla fine del secolo scorso è stato pubblicato del materiale abbastanza interessante sui blasons popolari delle diverse province della Francia. Ecco alcuni di questi studi: H. GAIDEZ e P. Sébillot, *Blason populaire de la France*, Paris 1884; CANEL, *Blason populaire de la Normandie*, 1857; Banquier, *Blason populaire de la Franche-Comté*, Paris 1897.

(55) [Gargantua e Pantagruele cit., p. 82].

(56) La celebre *sotie* di PIERRE GRINGORE, *Le jeu du prince des sots* comincia con un grido rivolto agli stolti di ogni ceto. Cfr. Picot, *Recueil général des sotties*, 3 voll., 1902-12, tomo II, p. 168.

(57) [Gargantua e Pantagruele cit., p. 479].

(58) Nella poesia *Paria*, Goethe tratta in modo molto interessante il tema della bicorporeità, nel suo aspetto filosofico serio. Ecco come è espressa la fusione di lodi e ingiurie (in rapporto alla divinità) sul piano di un unico tono tematico (ma non stilistico): «Parlerò con miti accenni, Parlerò con folli accenti, come il senno mio m'ispira, come il cuore in seno m'urge. Cosa penso, cosa sento un mistero rimarrà» [J.W. GOETHE, *Opere*, a cura di Vittorio Santoli, Sansoni, Firenze 1970, p. 1336].

(59) Cfr. *Carmina Popularia*, framm. 18, nell'edizione pubblicata da Bergk.

(60) Cfr. K. Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel*, in Marx-Engels, *Opere cit.*, vol. III, p. 194.

## **Capitolo settimo. Le immagini di Rabelais e la realtà del suo tempo**

Finora abbiamo esaminato le immagini di Rabelais principalmente per il loro legame con la cultura popolare. Ciò che ha suscitato il nostro interesse per l'opera di Rabelais è stata la grande linea fondamentale della lotta di due culture, cioè della lotta della cultura popolare contro l'ufficialità medievale. Ma abbiamo più di una volta sottolineato che questa grande linea di lotta era organicamente legata agli echi di avvenimenti attuali - grandi e piccoli - di quegli anni, di quei mesi e persino dei giorni stessi in cui Rabelais componeva le parti del romanzo.

Si può dire che tutto il romanzo, dall'inizio alla fine, è uscito dal cuore della vita dell'epoca alla quale lo stesso Rabelais partecipava attivamente e di cui era testimone interessato. Nelle immagini del Gargantua e Pantagruel la straordinaria ampiezza e profondità dell'universalismo popolare si lega a un'estrema concretezza, a un'individualità, a una capacità di dettaglio, a una forza vitale e a un'estrema attualità e contemporaneità. Queste immagini sono molto lontane dalla simbolica astratta e dallo schematismo. Si può dire che nel romanzo di Rabelais l'ampiezza cosmica del mito si unisce all'acuta attualità di uno «sguardo» contemporaneo e alla concretezza e alla precisione oggettiva del romanzo realista. Dietro quelle che potrebbero sembrare le immagini più fantasiose si rivelano degli avvenimenti reali, dei personaggi vivi, e si ritrova la grande esperienza personale dell'autore e le sue osservazioni precise.

Gli studi rabelaisiani in Francia hanno compiuto un lavoro vasto e minuzioso al fine di mettere in luce il legame particolarmente stretto che intercorre fra le immagini di Rabelais e la realtà a lui contemporanea. Grazie a questo lavoro è stato possibile raccogliere dati concreti per molti



aspetti veramente preziosi. Ma questo materiale è stato evidenziato e coordinato dagli studiosi rabelaisiani contemporanei partendo da posizioni metodologiche molto anguste. Predomina un ottuso biografismo rispetto al quale gli avvenimenti sociali e politici dell'epoca perdono il loro significato immediato, il loro valore critico in termini politici, sono mitigati, affievoliti e ridotti a semplici fatti della biografia dello scrittore, messi sullo stesso piano degli avvenimenti più futili della vita privata e quotidiana. Dietro tutti questi fatti biografici minuziosamente raccolti, scompare il grande significato sia dell'epoca che del romanzo di Rabelais, e con essi anche l'autentica posizione popolare avuta da Rabelais nella lotta del suo tempo.

In verità alcuni studiosi rabelaisiani - e soprattutto Abel Lefranc, capofila della rabelesistica contemporanea - dedicano grande attenzione agli avvenimenti politici dell'epoca e ai loro riflessi nel romanzo di Rabelais. Ma sia gli avvenimenti che i loro riflessi nel romanzo vengono interpretati soltanto sul piano ufficiale. Abel Lefranc ha considerato Rabelais addirittura come un pubblicitista del re.

Lo scrittore fu veramente un pubblicitista, ma non fu affatto un pubblicitista del re, per quanto egli avesse compreso il carattere relativamente progressista del potere regale e di alcune azioni politiche della corte. Abbiamo già detto che Rabelais ha dato degli splendidi esempi di pubblicistica su basi popolari e di piazza, cioè di quella pubblicistica in cui non esisteva la benché minima ufficialità. Come pubblicitista Rabelais non era solidale fino in fondo con nessuno dei gruppi delle classi dominanti (ivi compresa la borghesia); con nessuno dei punti di vista, dei giudizi e con nessuno degli avvenimenti dell'epoca. Ma ciò nonostante riuscì a cogliere e valutare perfettamente il carattere relativamente progressista di alcuni fenomeni dell'epoca, come per esempio di alcune misure prese dal potere regale; e perciò rese loro omaggio nel suo libro.

Comunque, valutazioni e omaggi di questo tipo non furono mai incondizionati, ufficiali, poiché la forma dell'imagerie della pubblica piazza, permeata dal riso ambivalente, permetteva di cogliere tutta la limitatezza di quest'idea di progresso. Per il punto di vista popolare, espresso nel romanzo di Rabelais, si aprivano prospettive sempre più ampie che

andavano oltre i limiti del progressismo limitato dei movimenti dell'epoca.

Il compito essenziale di Rabelais era quello di distruggere l'assetto ufficiale dell'epoca e dei suoi avvenimenti per poi gettare su di essi uno sguardo nuovo e illuminare la tragedia o la commedia dell'epoca dal punto di vista del coro popolare che ride sulla pubblica piazza. Rabelais mobilita tutti i mezzi della lucida imagerie popolare per estirpare da tutte le idee sull'epoca e sui suoi avvenimenti qualsiasi menzogna ufficiale e serietà limitata, dettata dagli interessi delle classi dominanti. Egli non crede sulla parola alla sua epoca, non crede «a ciò che essa dice di sé e a ciò che essa crede di essere», vuole svelare il suo vero significato per il popolo, un popolo che cresce e che è immortale.

Distruggendo le idee ufficiali sull'epoca e sui suoi avvenimenti, Rabelais non vuole certamente fare un'analisi scientifica; egli non parla il linguaggio dei concetti, ma la lingua delle immagini comiche popolari. Comunque, distruggendo la falsa serietà e il falso pathos storico, egli prepara il terreno per una nuova serietà e per un nuovo pathos storico.

Vedremo ora, in una serie di esempi, come si rifletta, nel romanzo di Rabelais, la realtà a lui contemporanea, dall'ambiente più vicino all'autore, sino ai grandi avvenimenti dell'epoca.

Nel Pantagruèle (cronologicamente il primo libro), nel capitolo sulla nascita dell'eroe è descritto un caldo terribile e la siccità e la sete che ne derivarono. Secondo quanto afferma Rabelais questa siccità era durata «trentasei mesi e tre settimane e quattro giorni e tredici ore e un pochetto più ancora». Ed ecco che dalle memorie dei contemporanei, veniamo a sapere che nel 1532, anno in cui fu scritto il Pantagruèle, c'era stata veramente una terribile siccità che era durata sei mesi. Rabelais non fa che esagerare le proporzioni della sua durata. Come abbiamo già detto, la siccità e la sete generale ridanno vita all'immagine di Pantagruèle diavolello dei misteri, che aveva il potere di risvegliare la sete, e rendono quest'immagine attuale.

Nello stesso libro c'è l'episodio nel quale Panurge compra le indulgenze e rimette a posto così la sua situazione finanziaria.

Sembra che nell'anno in cui fu scritto il libro vi sia stato in Francia un giubileo papale straordinario; e per l'appunto quelle chiese in cui Panurge gira avevano ottenuto realmente il diritto di vendere le indulgenze. Così, anche qui è osservata un'assoluta precisione nei dettagli.

Nello stesso libro troviamo il seguente episodio:

In seguito, leggendo le belle croniche dei suoi avi, trovò che Gottifredo di Lusignano, detto Gottifredo dal gran dente, nonno del biscugino della sorella maggiore della zia del genero dello zio della nuora della sua suocera, si trovava sepolto a Maillezais: per cui un bel giorno prese campos, per visitarlo e rendergli il debito onore.

E, partendosi da Poitiers con alcuni dei suoi compagni, passarono per Legugé, visitandovi il nobile Ardillone abate, poi per Lusignano, per Sansay, Celles, Colonges, e Fontenay del Conte, dove salutarono il dotto Tiraqueau; e finalmente arrivarono a Maillezays, dove visitò il sepolcro del detto Gottifredo dal gran dente [... ]

(1)

Davanti alla statua di pietra di Gottifredo eretta sulla sua tomba, Pantagruelle rimane colpito dall'espressione furiosa che l'artista ha conferito alla statua.

Nell'episodio si trovano due elementi fantastici: l'immagine del gigante Pantagruelle in viaggio e i suoi legami di parentela comico-parodici con Gottifredo da Lusignano. Tutto il resto nell'episodio - il nome dei personaggi, il nome delle località, gli avvenimenti, l'espressione adirata della scultura e altri particolari - corrisponde con assoluta precisione alla realtà e, attraverso l'immagine corporea, è legato alla vita e alle impressioni dello stesso Rabelais.

Rabelais, nel periodo (1524-27) in cui fu segretario di Geoffroy d'Estissac, vescovo e abate di Maillezais, fece più di una volta questo viaggio da Maillezais a Poitiers e ritorno (itinerario di Pantagruelle), passando attraverso tutti quei luoghi che nomina con assoluta precisione nell'episodio citato. D'Estissac era sempre in giro per la sua diocesi (egli, come la maggior parte dei signori di quel tempo, era molto interessato ai problemi di edilizia) e Rabelais lo accompagnava. E' per

questo motivo che conosceva alla perfezione la provincia del Poitou in lungo e in largo fino ai villaggi più nascosti. Nel romanzo nomina più di cinquanta nomi di città e villaggi del Poitou, ivi compresi i borghi più piccoli e sperduti. Tutti i posti nominati nell'episodio gli erano molto noti.

Nel monastero dei cordiglieri, a Fontenay-le-Comte, Rabelais aveva trascorso i suoi primi anni monacali; e là egli aveva frequentato un gruppo di giuristi con interessi umanistici, che si riunivano nella casa del dottor Tiraqueau, con cui Rabelais ebbe delle relazioni amichevoli fino alla fine della sua vita. Vicino a Ligugé si trovava un'abbazia nella quale Rabelais aveva alloggiato spesso, ospitato dal dotto abate Ardillon (qui, sotto l'influenza di Jean Bouchet, cominciò a scrivere i suoi primi versi in francese). Così Ardillon e Tiraqueau sono i nomi di contemporanei reali e molto conosciuti dallo scrittore.

Certamente anche l'antenato di Pantagruale, Gottifredo di Lusignano, detto Gottifredo dal gran dente, non era un personaggio inventato. Era una figura storica, ed era vissuto all'inizio del XIII secolo. Egli aveva incendiato l'abbazia di Maillezais (per questo motivo Rabelais, all'inferno, l'aveva fatto diventare mercante di acciarini, contrappasso carnevalesco dell'oltretomba), ma in seguito, essendosi pentito, l'aveva ricostruita e le aveva fatto doni sontuosi. Per questo suo gesto era stata eretta in suo onore nella chiesa di Maillezais, una magnifica statua di pietra (egli però fu sepolto in un altro posto).

In questa scultura di cui parla Rabelais, l'espressione terribilmente furiosa della figura di Gottifredo, corrisponde dunque con esattezza alla realtà. In verità la statua è scomparsa, ma nel 1834, fra le rovine della chiesa di Maillezais, fu ritrovata soltanto la testa, conservata attualmente al museo di Niort. Ecco come Jean Plattard descrive questa testa: «le sopracciglia aggrottate, lo sguardo severo e fisso, i baffi scompigliati, la bocca aperta, i denti digrignati, - tutto in questa statua esprime ingenuamente la collera» (2).

Mettiamo in evidenza in questa testa di pietra di Gottifredo la bocca spalancata e i denti, cioè i tratti grotteschi dominanti dell'immagine di Pantagruale stesso nel primo libro. Sarà forse

per questo che Rabelais, che aveva visto così spesso questa testa nella chiesa dell'abbazia e che se l'era impressa nella memoria, ha fatto di Gottifredo l'antenato di Pantagruale?

Questo piccolo episodio, apparentemente di poca importanza, è estremamente tipico per la sua costruzione e composizione. L'immagine fantastico-grottesca (e persino cosmica) di Pantagruale è tracciata con una aderenza perfetta alla realtà intimamente conosciuta dall'autore; egli viaggia attraverso posti conosciuti e familiari all'autore, incontra gli amici personali di Rabelais, vede gli stessi oggetti che ha visto anche lui. Nell'episodio ci sono molti nomi propri, nomi di località e di persone, e sono tutti perfettamente reali; abbiamo persino gli indirizzi dei personaggi (Tiraqueau e Ardillon).

La realtà che circonda Pantagruale ha così un carattere reale, individuale e per così dire nominale: è il mondo delle cose e delle persone conosciute personalmente: viene ridotto al minimo l'elemento di astratta generalizzazione, di nominalismo e di tipizzazione. Sottolineiamo ancora il carattere topografico-locale delle immagini di questo episodio, carattere che del resto ritroviamo ovunque nel romanzo. Rabelais si sforza sempre di intrecciare nel tessuto del suo racconto qualche particolarità locale reale di tale o tal altra provincia o città, qualche curiosità o leggenda locale. Abbiamo già parlato, per esempio, della coppa nella quale si dava la pappa a Pantagruale, che all'epoca di Rabelais era esposta a Bourges con il nome «la coppa del gigante». Il piccolo Pantagruale era incatenato nella sua culla. Rabelais fa notare a questo proposito che una di queste catene si trova a La Rochelle, un'altra a Lione e la terza ad Angers. Queste catene si trovavano veramente in quei posti ed erano molto conosciute da coloro che erano passati per quelle città. A Poitiers il giovane Pantagruale aveva spezzato da una grande roccia una pietra e l'aveva usata come tavolo per gli studenti del posto. Questa pietra esiste ancora a Poitiers, soltanto che è divisa in due parti.

Questi elementi locali, disseminati un po' dappertutto nel romanzo, rafforzano il carattere individuale-nominale, conoscitivo e visivo (se così si può dire), di tutto il mondo rabelaisiano. Persino gli oggetti di uso comune (come per esempio la coppa per la pappa) vengono ad avere qui un

carattere individuale e unico, e così anche gli oggetti appartenuti a personaggi storici e conservati nei musei. Ritorneremo ancora sul tipo particolare dell'individualizzazione rabelaisiana.

Passiamo adesso al secondo libro cronologico del romanzo, al Gargantua. Tutti gli avvenimenti (ad eccezione degli episodi di Parigi) si svolgono nei dintorni di Chinon, cioè nella terra natia dello stesso Rabelais. Tutte queste località, grandi o piccole, dove sono ambientate le azioni, sono menzionate qui con assoluta precisione e sono ritrovabili sulle carte geografiche e nei catasti dell'epoca. Al centro (topografico) di tutta l'azione si trova, come si sa, la «residenza» reale di Grangola (padre di Gargantua). Attualmente gli studiosi di Rabelais sono riusciti a identificare con assoluta precisione questa residenza con la masseria di Devinière che esiste realmente ed era di proprietà del padre dello scrittore, l'avvocato Antoine Rabelais. E' in questa masseria che nacque Rabelais. La modesta casetta della famiglia Rabelais esiste ancora a Devinière, così come esiste ancora il vecchio caminetto davanti al quale il buon Grangola sedeva ad arrostitire le castagne, aspettando che esse si spaccassero, attizzando il fuoco con uno stecco dall'estremità carbonizzata e raccontando alla famiglia le favole del buon tempo antico, proprio nel momento stesso in cui gli arrivò la notizia della inaspettata aggressione di Picrocole.

Quando l'identificazione della residenza di Grangola con Devinière fu definitivamente accertata, ecco che risuscitarono, senza eccezione alcuna, tutte le denominazioni geografiche e le indicazioni topografiche che Rabelais dà nelle descrizioni degli avvenimenti del romanzo (che di questi nomi e indicazioni è molto ricco). Tutte sembrarono reali e precise fin nei minimi dettagli (soltanto un po' esagerate nelle loro proporzioni). Non lontano da Devinière, sulla riva sinistra del fiume Négron, esiste ancora un prato, la «prairie de la Saulsaye», che serve da sfondo ai Discorsi dei bevitori, e nel quale nacque Gargantua il 4 febbraio, durante la festa carnevalesca della macellazione del bestiame. Abel Lefranc suppone giustamente che questa sia la data e il luogo preciso in cui nacque lo stesso Rabelais.

Tutta la topografia della guerra picrocolina risulta altrettanto reale e precisa. Seuilly, Léré, la strada che le

collega e nella quale si svolge la rissa fra i focacciari e i vendemmiatori, e la valle del Négron in cui hanno luogo le operazioni militari attorno a Devinière, su un terreno molto angusto limitato sui vari lati da Lerné, La Roche-Clermault, Vaugaudry e La Vauguyon: tutto ciò nel romanzo è nominato e mostrato con precisione e permette di farsi un quadro preciso di tutte le operazioni militari. E la vigna del convento che fra' Giovanni difende esiste ancora, così come esiste una parte delle vecchie mura che Rabelais conosceva bene.

E del resto, anche alla base della guerra picocolina c'è un fatto reale. Per questa descrizione Rabelais si è servito di un conflitto reale, che aveva avuto luogo nel suo paese natale e al quale avevano preso parte da un lato la famiglia Rabelais e i suoi amici, e dall'altro Gaucher de Sainte-Marthe, signore di Lerné, che aveva diritto di pesca sulla Loira, e impediva la navigazione. Da qui era scaturito un conflitto e poi un processo giudiziario con le comunità dei dintorni i cui interessi erano legati alla navigazione. Il processo si protrasse a lungo, interrompendosi e riprendendo di nuovo. Attraversò una fase particolarmente critica nell'autunno del 1532, in coincidenza con una visita di Francois Rabelais al padre, a Devinière, nella stagione della vendemmia. L'avvocato Antoine Rabelais, padre dello scrittore, era stato un tempo amico del suo vicino, il signor Gaucher de Sainte-Marthe, e si era occupato persino dei suoi affari, ma in occasione del conflitto con le comunità egli si era messo dalla parte di queste ultime. Fu l'avvocato Gallet, parente e intimo amico del padre di Rabelais, che prese le difese degli interessi della comunità. Così, durante il suo soggiorno estivo a Devinière (1532), Francois Rabelais si trovò al centro di questi avvenimenti e prese persino parte al conflitto.

La descrizione della guerra picocolina è piena di allusioni a questo conflitto. Persino alcuni nomi sono reali. Così Gallet diventa l'ambasciatore di Grangola (Galletto) e difende la sua causa: come abbiamo visto, il vero Gallet aveva difeso realmente la causa delle comunità contro Gaucher de Sainte-Marthe. Il portabandiera dei focacciari, battuto a morte e responsabile del divampare del conflitto, si chiama Marquet (Marchetto), che è il nome del genero di Sainte-Marthe. Nel XLVII capitolo Rabelais elenca i nomi di trentadue proprietari

feudali (una delle elencazioni di nomi propri, così caratteristiche di Rabelais), che costituiscono la «vecchia confederazione» e che offrono a Grangola il loro aiuto. Qui nessun nome è immaginario. Tutti i nomi di città, cittadine, borghi e villaggi disseminati sulle rive della Loira e della Vienne o in prossimità di questi fiumi, erano interessati direttamente al commercio fluviale sulla Loira. E avevano effettivamente concluso un'alleanza nel processo contro il signore di Sainte-Marthe. E' assai probabile che anche l'episodio della rissa fra i focacciari di Lerne e i vendemmiatori di Seuilly abbia realmente avuto luogo. Abel Lefranc sostiene che ancora oggi esiste un'antica rivalità fra questi due villaggi, lontano ricordo di una vecchia inimicizia.

Così, gli episodi centari del Gargantua si svolgono nella realtà, nel mondo intimamente conosciuto ed esplorato della casa natale e dei suoi dintorni immediati. La topografia dei luoghi natali è assolutamente precisa fin nei minimi dettagli. Tutto questo mondo -dagli oggetti ai personaggi - ha un carattere individuale e nominale perfettamente concreto. Anche avvenimenti fantastici, come ad esempio la storia dei pellegrini ingoiati con l'insalata e inondati di urina, si svolge nel cortile e nel giardino della masseria di Devinière, luoghi descritti con assoluta precisione topografica (rimasti fino ad oggi perfettamente intatti).

Anche gli altri episodi sia di questo libro che dei libri seguenti hanno lo stesso carattere. Gli studiosi di Rabelais sono riusciti a scoprire dietro la maggior parte di questi nomi, luoghi, personaggi ed avvenimenti reali. Così, numerosi personaggi del terzo libro sono stati identificati come dei contemporanei di Rabelais: Her Trippa è Cornelio Agrippa di Nettesheim; il teologo Ippotadeo è Lefèvre d'Etaples; il poeta Ruminagattone è Jean Lemaire; il medico Rondibilis è il dottor Rondelet, ecc. Il villaggio di Panzoust (nell'episodio della Sibilla di Panzoust) è esistito ed esiste tuttora; e vi era vissuta veramente un'indovina famosa a quel tempo; ancora oggi fanno vedere la grotta e la rocca in cui, secondo la leggenda, abitava.

Del quarto libro c'è da dire che gli studiosi non posseggono ancora del materiale ricco e preciso come per i primi libri. Limitiamoci a un solo esempio: la storia della beffa di Villon.



L'azione di questa «tragica farsa» si svolge a Saint-Maixent (cioè nella provincia del Poitou che Rabelais conosceva bene). Nei dintorni di questa cittadina si conserva ancora, dall'epoca di Rabelais, la croce che si trova sul sagrato, a cui fa allusione l'autore quando dice che il cervello di Batticoda «andò a finire presso la croce del sagrato». E' possibile che, oltre che da fonti libresche, questa novella sia stata ispirata da qualche racconto locale, dal momento che una delle parrocchie più vicine a Saint-Maixent porta ancora il nome di «parrocchia del monaco morto».

Limitiamoci a questi esempi che mettono sufficientemente in luce un aspetto importante delle immagini rabelaisiane: il loro legame con la realtà effettiva e direttamente vicina all'autore. L'oggetto immediato della descrizione, il primo piano di tutte le immagini, è il mondo ben noto dei luoghi familiari, delle persone in carne ed ossa e conosciute, degli oggetti visti e palpati.

In questo mondo immediato (primo piano della rappresentazione) tutto è individuale e unico, storico. Il ruolo del generale e del nominale è minimo: è come se ogni oggetto qui volesse essere chiamato con il proprio nome. E' caratteristico che persino nei paragoni e nei confronti Rabelais tenda sempre a utilizzare oggetti e avvenimenti perfettamente individuabili, storicamente unici. Quando per esempio, nel corso del banchetto, dopo che i cavalieri sono finiti arrosto, Pantagruèle afferma che sarebbe bene appendere le campane alle mascelle che masticano, con ciò non si limita all'immagine delle campane delle chiese in generale ma le nomina in maniera precisa: le campane dei campanili di Poitiers, di Tours e da Cambrai. Un altro esempio: nel LXIV capitolo del quarto libro c'è questo paragone:

Fra' Giovanni, socio dei direttori di mensa, scalchi, panettieri, cantinieri, trinciatori, coppieri, credenzieri, portò quattro orrifici pasticci di giambone, così grandi che mi vennero in mente i quattro bastioni di Torino.

(3)

Si potrebbe riportare un'infinità di esempi di questo tipo. Le immagini di Rabelais gravitano sempre intorno ad oggetti visti

personalmente e storicamente unici (una varietà di questo fenomeno è la sua particolare predilezione, condivisa d'altronde da tutta l'epoca, per le curiosità, le rarità e le cose strane).

La maggior parte degli oggetti menzionati è possibile vederla ancora oggi: la «residenza reale» di Grangola e il suo focolare domestico, simbolo di una politica pacifica, la vigna del convento di fra' Giovanni, la testa di Gottifredo dal gran dente, il tavolo di pietra dei banchetti studenteschi di Poitiers, la croce sul sagrato a Saint-Maixent accanto alla quale è schizzato fuori il cervello di Batticoda.

Ma la realtà contemporanea, riflessa nel romanzo di Rabelais, non si limita a questo mondo immediato (più precisamente a questo microcosmo) di luoghi abituali, di cose viste e di persone familiari. Questo è soltanto il piano delle immagini del romanzo a lui più vicino (alla sua personalità, alla sua vita, ai suoi occhi). Dietro queste immagini si delinea un secondo piano, più ampio e più significativo dal punto di vista storico, che corrisponde a questa stessa realtà contemporanea, ma che va considerato in altra misura.

Torniamo alle immagini della guerra picrocolina. Alla loro base sta, come abbiamo detto, un conflitto locale, provinciale e persino quasi familiare, delle comunità della Loira con il vicino di Antoine Rabelais, Sainte-Marthe. L'arena è la zona ristretta dei dintorni immediati di Devinière. Questo è il primo piano immediato delle immagini della guerra picrocolina, che lo stesso Rabelais ha percorso, familiare al suo sguardo, palpabile dalle sue mani, e legato ai suoi parenti e amici.

Comunque, i contemporanei e i discendenti immediati di Rabelais nell'immagine di Picrocole non riconoscevano affatto Gaucher de Sainte-Marthe, ma Carlo V e parte degli altri sovrani aggressori di quell'epoca: Ludovico Sforza e Ferdinando d'Aragona. Ed avevano ragione. Tutto il romanzo di Rabelais è strettamente legato agli avvenimenti e ai problemi politici del suo tempo. I primi tre libri (in particolare il Gargantua e il terzo libro) sono legati alla guerra fra la Francia e Carlo V. In particolare, la guerra picrocolina è un'eco diretta di tale guerra. Nella mirabile scena del consiglio di guerra di Picrocole c'è per esempio un elemento di satira aperta della politica di conquista di Carlo V. La scena del

consiglio è la risposta di Rabelais alla scena analoga nell'Utopia di Tommaso Moro, dove le pretese alla egemonia mondiale e l'aggressività vengono attribuite a Francesco I. Rabelais ha fatto rimbalzare l'accusa su Carlo V. La fonte del discorso di Gallet, nel quale questi accusa Picrocole di aggressione e difende la politica pacifica di Grangola, è stato il discorso analogo sulle cause della guerra fra la Francia e Carlo V, rivolto da Guillaume du Bellay (futuro protettore e amico di Rabelais) ai principi tedeschi.

All'epoca di Rabelais il problema della definizione dell'aggressore si poneva in modo molto pressante e soprattutto in forma estremamente concreta, in rapporto alle guerre fra Carlo V e Francesco I. A questo problema fu dedicata una serie di opere anonime uscite dall'ambiente dei fratelli du Bellay, al quale apparteneva anche Rabelais.

Le immagini della guerra picrocolina sono un'eco diretta del tema politico attuale dell'aggressore. Rabelais ha dato a questo problema una soluzione personale e con il personaggio di Picrocole e dei suoi consiglieri ha creato la figura immortale del politico militare aggressivo. E' fuor di dubbio che gli ha conferito anche alcuni tratti di Carlo V. Questo legame con la problematica politica dell'epoca costituisce il secondo piano, quello dell'attualità politica delle immagini della guerra picrocolina.

Ma nel XV e nel XVI secolo il problema della guerra e della pace si poneva più in linea di principio e in senso lato, che come problema particolare dell'aggressore in un determinato conflitto militare. Si trattava del diritto morale dei sovrani e dei popoli di fare la guerra, e della distinzione fra guerre giuste e guerre ingiuste. Si discuteva anche dei problemi relativi all'organizzazione di tutto il mondo nel suo insieme. Basta nominare Tommaso Moro e Erasmo.

Le immagini della guerra picrocolina sono strettamente legate anche a questa più ampia e profonda problematica politica dell'epoca. Il loro secondo piano è ampliato e approfondito da questa problematica.

Anche il secondo piano è certamente concreto e storico-individuale. Non ci sono generalizzazioni e tipizzazioni astratte, quanto piuttosto l'individualità su scale storiche e semantiche più ampie. Dal piccolo passiamo al grande e

universale (e non a un tipo astratto); nel grande si ripete la struttura del piccolo.

Dietro il secondo piano sta un ultimo piano - il terzo - delle immagini della guerra picrocolina: il corpo grottesco dei giganti, le immagini di banchetto, il corpo smembrato, i torrenti di urina, la trasformazione del sangue in vino e delle battaglie in banchetto, la detronizzazione carnevalesca del re Picrocole, ecc., cioè il piano carnevalesco e popolare della guerra, di cui abbiamo precedentemente parlato.

Questo terzo piano, popolare e festoso, è altrettanto individuale e concreto, ma si tratta di un'individualità molto più larga, onnicomprensiva e universale. Nello stesso tempo, nelle immagini della festa popolare di questo piano, si rivela il senso più profondo del processo storico, che oltrepassa di molto i limiti non soltanto del periodo contemporaneo, nel senso stretto del termine, ma di tutta l'epoca di Rabelais. In esse si rivela il punto di vista popolare sulla guerra e la pace, sull'aggressore, sul potere, sull'avvenire. Alla luce di questo punto di vista popolare, che si è formato ed è sopravvissuto nel corso di millenni, si rivela la gaia relatività sia degli avvenimenti che di tutta la problematica politica dell'epoca.

In questa gaia relatività non scompaiono certamente le distinzioni fra ciò che è giusto e ingiusto, vero o falso, progressista e reazionario, dal punto di vista dell'epoca in questione e della contemporaneità più immediata ma tali distinzioni perdono il loro carattere assoluto, la loro serietà unilaterale e limitata.

L'universalismo della festa popolare pervade tutte le immagini di Rabelais, interpreta e mette in rapporto con il tutto ultimo ogni dettaglio, ogni minimo particolare. Tutte le cose e i dettagli topografici conosciuti, visti nella loro individualità e unicità, tali da riempire il primo piano delle immagini, vengono rapportati al mondo nel suo insieme, grande, individuale, bicorporeo, in divenire, che si rivela nel flusso di lodi e ingiurie. In questi termini non siamo di fronte a una dispersione naturalistica della realtà, né ad alcuna tendenziosità astratta.

Abbiamo parlato delle immagini della guerra picrocolina; ma un secondo piano, più ampio, della realtà si ritrova anche in tutte le immagini del romanzo di Rabelais. Sono tutte legate

agli avvenimenti politici e ai problemi più attuali dell'epoca.

Rabelais era perfettamente al corrente di tutti i problemi di alta politica della sua epoca. Il 1532 segna l'inizio delle sue relazioni abbastanza strette con i fratelli du Bellay che figuravano entrambi al centro della vita politica dell'epoca. Sotto Francesco I il cardinale Jean du Bellay dirigeva una specie di ufficio di propaganda diplomatica e letteraria a cui, in quel periodo, veniva data una grande importanza. Molti pamphlets pubblicati in Germania, nei Paesi Bassi, in Italia e certamente in Francia, erano stati scritti o ispirati dai fratelli du Bellay che avevano agenti diplomatici e letterari un po' dappertutto, in tutti i paesi.

Strettamente legato ai du Bellay, Rabelais poté conoscere l'alta politica dell'epoca alle sue, si può dire, fonti originarie. Fu un testimone diretto di ciò che escogitava quest'alta politica. Era veramente reso partecipe di tutti i progetti e piani segreti del sovrano, realizzati dai fratelli du Bellay. Accompagnò tre volte in Italia Jean du Bellay che aveva a quel tempo delle missioni diplomatiche molto importanti da svolgere presso il papa. Fu al fianco di Guillaume du Bellay durante l'occupazione francese del Piemonte. Assistette, dal momento che era al seguito del re, all'incontro storico tra Francesco I e Carlo V ad Aiguesmortes. Così Rabelais fu un testimone diretto di tutte le azioni politiche più importanti dell'epoca. Esse si svolgevano sotto i suoi occhi e davanti a lui.

A partire dal Gargantua (cronologicamente dal secondo libro), i problemi di attualità politica vengono ad avere nel romanzo un ruolo considerevole. Accanto a temi direttamente politici, gli ultimi tre libri del romanzo sono pieni di allusioni, più o meno chiare per noi, ai diversi avvenimenti politici e alle diverse personalità dell'epoca.

Esaminiamo i principali temi politicamente di attualità del terzo e del quarto libro.

Abbiamo già detto che l'immagine centrale del prologo del terzo libro, la difesa di Corinto, riflette le misure difensive della Francia, e in particolare di Parigi, in seguito al deterioramento dei rapporti con l'imperatore. Queste misure di sicurezza erano ideate da Jean du Bellay e a quanto pare Rabelais ne era stato testimone diretto. I primi capitoli del terzo libro, dedicati alla politica saggia e umana di Pantagruale

nelle terre conquistate al re Anarco, sono una celebrazione quasi diretta della politica di Guillaume du Bellay in Piemonte. Durante l'occupazione di questa terra, Rabelais si trovava con Guillaume in qualità di segretario e uomo di fiducia, e, di conseguenza, poté essere testimone diretto di tutte le iniziative del suo capo.

Guillaume du Bellay, signore di Langey, era uno degli uomini più eminenti in quel periodo. Era l'unico dei contemporanei che l'implacabilmente lucido ed esigente Rabelais non poteva non stimare. La figura del signore di Langey lo colpì profondamente e rimase impressa nel suo romanzo.

Rabelais fu strettamente legato a Guillaume du Bellay nell'ultima fase della sua attività politica: assisté anche alla sua morte, imbalsamò il suo corpo e lo accompagnò alla sua ultima dimora. E nel quarto libro rievoca gli ultimi istanti di vita del signor di Langey.

La politica di Guillaume du Bellay in Piemonte si era conquistata la simpatia di Rabelais. Du Bellay cercava innanzitutto di accattivarsi il favore della popolazione delle regioni occupate; voleva risollevare l'economia del Piemonte; vietò all'esercito di opprimere la popolazione e lo sottomise a una rigorosa disciplina. Inoltre inviò in Piemonte un'immensa quantità di pane e lo divise fra gli abitanti; e dilapidò così quasi tutto il suo patrimonio privato (4). Tutto ciò era a quell'epoca qualcosa di nuovo e senza precedenti nei metodi di occupazione militare. Il I capitolo del terzo libro descrive la politica piemontese del signor di Langey. Il motivo dominante del capitolo è la fecondità e l'abbondanza di tutto il popolo. Esso inizia con la fertilità degli Utopiensi (sottomessi da Pantagruale); poi segue la celebrazione della politica di occupazione di du Bellay (in questo caso, di Pantagruale):

E voi, miei buoni Bevitori, noterete dunque qui, che il modo di conservare e mantenere paesi conquistati di fresco non è (come è stata erronea opinione di certi cervelli tirannici, a loro danno e disdoro), saccheggiando i popoli, facendo violenze, angherie, rovine, vessazioni, e reggendoli col pugno di ferro: insomma, mangiando e divorando i popoli così come Omero chiama il re iniquo Demovoro, che vuol dire

mangiatore di popolo. Né vi allegherò a questo proposito le storie antiche: mi basterà richiamarvi in mente quello che hanno visto i vostri padri, e voi stessi, se non siete troppo giovani.

Anzi, come bambini da poco nati, bisogna allattarli, cullarli, farli giocare; come alberi da poco piantati, bisogna sostenerli, assicurarli, difenderli dalle gelate, ingiurie e calamità; come persone scampate a lunga e dura malattia, e che entrano in convalescenza, bisogna coccolarli, risparmiarli, ristorarli [...]

(5)

Vediamo che questa celebrazione del sistema politico in vigore è profondamente pervasa dalla concezione della festa popolare, secondo la quale il corpo di tutto il popolo nasce, si nutre, cresce e si rigenera. La crescita e il rinnovamento sono i motivi dominanti nell'immagine del popolo. Il popolo è il neonato poppante, l'albero appena piantato, l'organismo convalescente che si rigenera. Il sovrano del popolo è la madre che allatta, il giardiniere, il medico che fa guarire. Del cattivo sovrano viene data invece una definizione grottesco-corporea, è «mangiatore di popolo», colui che «mangia e divora» il popolo.

Queste immagini puramente rabelaisiane e nello stesso tempo festoso-carnevolesche del popolo e del sovrano, ampliano e approfondiscono notevolmente un problema di grande attualità politica, quello dell'occupazione del Piemonte. Esse mettono in relazione questo elemento con il mondo intero che cresce e si rinnova.

Come abbiamo già affermato, il signor di Langey ha lasciato un segno profondo nel terzo e nel quarto libro del romanzo. Il ricordo della sua figura e degli ultimi minuti della sua vita hanno un ruolo essenziale nei capitoli del quarto libro dedicati alla morte degli eroi, che, per il loro tono quasi totalmente serio, si staccano assai nettamente da tutto il resto dell'opera. Il tema, ripreso da Plutarco, si unisce qui alle immagini dell'eroico spirito celtico del

ciclo di peregrinazioni verso nord-ovest, nel regno dei morti (in particolare della Navigatio Sancti Brendani). Tutti questi capitoli sulla morte degli eroi sono una sorta di requiem

per il signor di Langey.

Ma più che ogni altro, il signor di Langey ha determinato anche la figura dell'eroe del terzo e del quarto libro, cioè Pantagruеле. Il Pantagruеле degli ultimi due libri non somiglia più al diavolello dei misteri che fa venire la sete, eroe delle facezie gioiose. Diventa in gran parte l'incarnazione ideale del saggio e del sovrano. Ecco come egli viene descritto nel terzo libro:

Già vi ho detto, e ancora vi ridico, che era il miglior ometto e omone che mai portasse spada. Lui prendeva ogni cosa in buona parte, interpretava ogni atto nel senso migliore, e mai si tormentava, e mai si scandalizzava. E d'altronde sarebbe stato proprio fuoruscito dal deifico castello della ragione, se al contrario si fosse contristato o alterato: perché tutti i beni che son sotto il cielo, e che la terra contiene in tutte le sue dimensioni, altezza, profondità, longitudine e latitudine, non son degni di alterare le nostre affezioni e di turbare i nostri spiriti o sentimenti.(6)

I tratti carnevaleschi e mitici del personaggio di Pantagruеле si sono molto affievoliti. Diventa più umano ed eroico e, nello stesso tempo, acquista un carattere un po' astratto, elogiativo-retorico. Questo cambiamento dell'immagine di Pantagruеле fu determinato, con ogni probabilità, dall'influsso della personalità del signor di Langey, la cui immagine Rabelais cercò di perpetuare nel suo Pantagruеле (7).

Non bisogna comunque esagerare nell'identificare Pantagruеле col signore di Langey: questo è soltanto uno degli elementi del personaggio la cui base rimane legata a radici folcloriche e che è, di conseguenza, più ampia e profonda della celebrazione retorica del signor di Langey.

Il quarto libro è pieno di allusioni ad avvenimenti politici e a problemi di attualità. Abbiamo visto che l'itinerario stesso del viaggio di Pantagruеле riunisce in sé l'antico cammino dei Celti verso l'utopico paese della morte e della resurrezione, le ricerche coloniali di quel tempo, e l'itinerario di Jacques Cartier.

Mentre Rabelais scriveva il quarto libro si inaspriva la lotta della Francia contro le rivendicazioni papali. Tutto ciò influì soprattutto sulla stesura dei capitoli sulle Decretali. All'epoca



in cui questi capitoli furono scritti, essi avevano un carattere quasi ufficiale ed erano conformi alla politica gallica che esaltava l'autorità del sovrano, ma quando apparve il libro il conflitto con il papa era quasi interamente appianato; così la presa di posizione pubblicistica di Rabelais arrivò con un certo ritardo.

Altre allusioni ad avvenimenti politici di attualità si trovano in episodi importanti del quarto libro, come quello della guerra delle Salsicce (lotta dei calvinisti ginevrini) e quello della tempesta (concilio di Trento).

Limitiamoci ai fatti citati. Essi sono sufficienti per testimoniare a qual punto l'attualità politica, i suoi avvenimenti, obiettivi e problemi si sono riletti nell'opera di Rabelais. Il suo libro è una sorta di «rassegna», tanto esso è di attualità e all'ordine del giorno. Ma nello stesso tempo la problematica delle immagini rabelaisiane è immensamente più vasta e profonda di qualsiasi rassegna, dal momento che va di gran lunga oltre i confini del periodo contemporaneo immediato e di tutta l'epoca.

Nella contesa fra le forze della sua epoca, Rabelais sosteneva le posizioni più avanzate e più progressiste. Per lui il potere regale era incarnazione di quel nuovo principio a cui apparteneva l'avvenire storico immediato, il principio dello stato nazionale. E' per questo che era ostile sia alle rivendicazioni papali che a quelle dell'impero circa un potere supremo sopranazionale. Nelle rivendicazioni del papa e dell'imperatore scorgeva il passato agonizzante dei secoli gotici, mentre considerava lo stato nazionale come il nuovo e giovane principio della vita storica popolare e statale. Questa era la sua posizione dichiarata e nello stesso tempo pienamente sincera.

Altrettanto chiara, schietta e sincera era la sua posizione nel campo della scienza e della cultura; era un convinto sostenitore dell'istruzione umanistica con la novità dei suoi metodi e delle sue valutazioni. Nel campo della medicina egli esigeva il ritorno alle fonti autentiche dei tempi antichi, a Ippocrate e Galeno, ed era ostile alla medicina araba che snaturava le tradizioni antiche. Anche in materia di diritto reclamava il ritorno alle fonti antiche del diritto romano, non alterate dalle barbare interpretazioni degli esegeti ignoranti del

Medioevo. Nel campo dell'arte militare, in tutti i campi della tecnica, dei problemi di educazione, di architettura, sport, abbigliamento, vita quotidiana e costumi, era un convinto sostenitore di tutte le innovazioni d'avanguardia e di tutto ciò che irrompeva dall'Italia con flusso potente e irrefrenabile. In tutti i campi che hanno lasciato una traccia nel suo romanzo (opera veramente enciclopedica), egli è stato l'uomo d'avanguardia della sua epoca. Possedeva un eccezionale senso del nuovo, e non soltanto dell'innovazione e della moda, ma del nuovo essenziale, che nasce realmente dalla morte del vecchio e a cui appartiene veramente il futuro. Rabelais aveva una particolare attitudine a sentire, scegliere e mostrare questo nuovo essenziale che stava nascendo.

Rabelais ha espresso apertamente e francamente le sue posizioni d'avanguardia nel campo della politica, della cultura, della scienza e della vita quotidiana, e le ha espresse in diversi brani del suo libro e in episodi come, ad esempio, l'educazione di Gargantua, l'abbazia di Thélème, la lettera di Gargantua a Pantagruelle, le riflessioni di Pantagruelle sugli esegeti medievali di diritto romano, la conversazione di Grangola con i pellegrini, la celebrazione della politica di occupazione di Pantagruelle, ecc. In misura più o meno grande, tutti questi episodi sono retorici e vi domina la lingua dotta dei libri e lo stile ufficiale dell'epoca. Sentiamo qui una parola diretta e quasi del tutto seria. Questa nuova parola d'avanguardia è l'ultima parola dell'epoca. Ed è nello stesso tempo quella più sincera dell'autore.

Se non ci fossero stati nell'opera altri episodi, altre parole, un altro tipo di linguaggio e un altro stile, Rabelais sarebbe stato uno degli umanisti d'avanguardia dell'epoca, ma comune, per quanto di gran valore; sarebbe stato del tipo di Guillaume Budé. Non sarebbe stato il geniale e unico Rabelais.

L'ultima parola dell'epoca, pronunciata in modo sincero e serio, non era ancora l'ultima parola di Rabelais stesso. Per quanto progressista fosse, Rabelais conosceva bene il limite di questo progressismo, e per quanto seriamente egli abbia pronunciato l'ultima parola sulla sua epoca, conosceva il limite di questa serietà. In realtà l'ultima parola di Rabelais è la parola popolare gioiosa, libera e assolutamente sensata, che non si lascia corrompere dal grado limitato di spirito

progressista e di libertà che l'epoca era capace di raggiungere. Davanti a questa gioiosa parola popolare si aprivano delle prospettive future molto più ampie, anche se gli aspetti positivi di questo futuro restavano ancora utopici e imprecisi. Tutta la determinatezza e la compiutezza a cui l'epoca poteva giungere, erano, in certo qual modo, comiche dal momento che erano limitate. Il riso invece era gioioso in quanto ogni determinatezza limitata (pertanto divenuta compiutezza), morendo e decomponendosi dava vita a nuove possibilità.

E' per questo motivo che è necessario cercare le ultime parole di Rabelais non negli episodi elencati, chiari e retorizzati, nei quali le parole sono quasi equivalenti, con lo stesso significato, e pressoché interamente serie, ma al contrario nelle immagini della festa popolare che animano anche questi episodi (poiché essi non sono completamente unilaterali e seri in senso ristretto). Rabelais, per quanto possa essere stato serio in questi episodi e nelle sue dichiarazioni dirette e con un unico significato, lascia sempre una scappatoia gioiosa in un futuro più lontano che metterà in ridicolo il carattere progressista relativo e la verità relativa accessibili alla sua epoca e all'avvenire immediato e visibile. E' per questo motivo che Rabelais non si lascia mai andare del tutto a enunciazioni dirette. Sia chiaro che questa non è un'ironia romantica, ma è la larghezza di vedute e l'esigenza popolari che gli sono stati trasmessi da tutto il sistema di forme e immagini comiche della festa popolare.

In tal modo, la realtà contemporanea, così ampiamente e pienamente riflessa nel romanzo di Rabelais, è animata dalle immagini della festa popolare. Alla loro luce persino le prospettive migliori di questa realtà sembrano limitate e lontane dagli ideali e dalle speranze popolari racchiuse nelle immagini della festa popolare. Di conseguenza, la realtà contemporanea non ha perduto affatto il suo carattere concreto, la sua chiarezza e la sua vitalità. Al contrario, alla luce sensata delle immagini della festa popolare, tutte le cose e i fenomeni della realtà hanno acquistato un rilievo, una pienezza, una concretezza e un'individualità particolari. Si sono liberati da tutti i legami semantici rigidamente dogmatici.

Si sono rivelati in un'atmosfera assolutamente libera. E' così che si è venuta a determinare l'eccezionale ricchezza e varietà delle cose e degli avvenimenti racchiusi nel romanzo di Rabelais.

L'opera di Rabelais, come tutte le grandi opere dell'epoca, è profondamente enciclopedica. Non c'è settore della conoscenza e della vita pratica che non vi sia rappresentato e, inoltre, con assoluta precisione di dettagli. I moderni studi rabelaisiani - nei quali ha avuto un grande merito soprattutto Lazare Sainéan - hanno messo in luce l'eccezionale e sorprendente competenza di Rabelais in tutti i campi che egli tocca. Grazie a una serie di studi specifici, attualmente possiamo considerare comprovata la competenza ampia e perfetta del nostro autore non soltanto in medicina o nelle varie scienze naturali, ma anche in giurisprudenza, architettura, arte militare, navigazione, gastronomia, nella caccia al falcone, nei giochi e negli esercizi sportivi, in numismatica, eccetera. La nomenclatura, il lessico di questi molteplici settori dello scibile e dell'esistenza pratica, stupiscono non soltanto per la loro ricchezza e la loro pienezza, ma per la prodigiosa conoscenza di tutte quelle sottili sfumature tecniche delle espressioni, accessibili soltanto agli specialisti. Qualsiasi termine o espressione professionale Rabelais usasse, lo faceva con fedeltà e precisione da maestro e non da dilettante. Nella metà del secolo scorso, Jalles, specialista di problemi marittimi, manifestò gravi dubbi sulla precisione e la competenza con cui Rabelais aveva usato il suo ricco lessico marittimo. Ma Sainéan ha dimostrato l'inesattezza e l'infondatezza di tutti questi dubbi: la competenza di Rabelais in questioni marittime è seria e fondata.

La conoscenza enciclopedica di Rabelais e l'eccezionale ricchezza del suo mondo hanno una particolarità eccezionale, insufficientemente apprezzata dagli studiosi: in esse domina tutto ciò che c'è di più nuovo, fresco, fondamentale. La sua enciclopedia è quella del nuovo mondo. Essa è concreta e reale e molte delle cose di cui parla appaiono per la prima volta all'orizzonte dei suoi contemporanei, e per la prima volta acquistano un nome o rinnovano quello vecchio con nuovi significati. Il mondo delle cose e il mondo delle parole (la lingua) in quell'epoca si ampliarono, si arricchirono enormemente e si rinnovarono in modo sostanziale grazie ad

associazioni nuove, violente quanto originali.

Sappiamo bene che un'enorme e multiforme quantità di nuovi oggetti entrò per la prima volta in quell'epoca a far parte dell'orizzonte dell'umanità.

In Francia queste novità arrivarono con un certo ritardo, ma con grande impeto, sgorgando all'improvviso dall'Italia, all'inizio delle guerre italiane, ma rafforzandosi, poi, e allargandosi sempre più. La vita di Rabelais coincise con il momento in cui questa specie di corrente impetuosa era più forte di tutto e irrefrenabile. Così come i rapporti stretti con l'Italia erano cominciati con i contatti fra i due eserciti e poi fra i due popoli, allo stesso modo all'inizio le innovazioni si manifestarono nel campo dell'arte e della tecnica militare, poi in quello della navigazione marittima, dell'architettura, e soltanto in seguito si estesero agli altri campi della vita: industria, commercio, vita quotidiana e arte. Con i nuovi oggetti apparvero anche nuove parole: la lingua venne sommersa da italianismi, ellenismi, latinismi, neologismi. Bisogna sottolineare comunque che non si trattava semplicemente di oggetti nuovi; essi avevano infatti il potere di rinnovare attorno a sé tutte le altre cose vecchie e dar loro una forma nuova; le obbligavano ad adattarsi, e questo è tipico, per esempio, di tutte le scoperte e innovazioni della tecnica.

Rabelais manifestò un amore e una sensibilità straordinari per la novità sostanziale delle cose e dei nomi. Non soltanto si distaccava dalla sua epoca ma spesso la oltrepassava e le faceva da guida. La sua nomenclatura in campo militare riflette (a parte alcuni arcaismi) una tecnica militare ultramoderna, particolarmente ricca soprattutto nel campo dell'ingegneria militare. Molti termini sono stati registrati per la prima volta nelle pagine del suo romanzo.

Di tipo del tutto nuovo era anche la nomenclatura architettonica di Rabelais. Questo settore occupa nel romanzo un posto decisamente molto importante. Il suo lessico architettonico è pieno di termini nuovi e innovatori, molti dei quali sono stati usati da lui per la prima volta. Così per esempio la parola nuova e innovatrice (per il suo significato nella nuova architettura) *symétrie* è apparsa quasi per la prima volta nelle sue pagine. Altri termini come *péristyle*, *portique*,

architrave, frise che hanno un carattere di assoluta freschezza, sono cose viste e nominate per la prima volta. Tutte queste parole e le cose che designano non sono soltanto nuove, come fenomeni separati e isolati: esse hanno avuto anche la forza di rinnovare e trasformare tutte le idee architettoniche dell'epoca.

Nella nomenclatura relativa a tutti gli altri campi del sapere e delle attività pratiche, ritroviamo l'enorme ruolo delle parole e delle cose nuove e innovatrici. Questa nomenclatura abbonda comunque anche di parole vecchie e vi si trovano molti arcaismi. Rabelais cercava la pienezza e la varietà in ogni cosa e ovunque, ma dà sempre al nuovo un accento particolare e utilizza la sua forza innovatrice e trascinante.

Passiamo adesso a un fenomeno molto importante della vita stilistica della parola nel romanzo di Rabelais.

Un'enorme quantità di elementi della lingua di Rabelais è ripresa da fonti orali: sono le parole vergini, che, uscite per la prima volta dal vivo della vita popolare, dagli elementi della lingua parlata, sono entrate nel sistema del linguaggio scritto e stampato. Persino il lessico di quasi tutti i settori della scienza deriva in gran parte dal linguaggio orale, ed è stato inserito per la prima volta in un contesto scritto, in un pensiero scritto sistematico, in un'intonazione e in una costruzione sintattica proprie della lingua letteraria scritta. All'epoca di Rabelais la scienza cominciava, con grandissimo sforzo, a conquistarsi il diritto di parlare e scrivere nella lingua nazionale, in volgare, e questo diritto non era ancora stato conquistato definitivamente. Infatti né la chiesa, né l'università, né le scuole riconoscevano ancora questa lingua.

Assieme a Calvino, Rabelais è stato il creatore della lingua prosastica letteraria francese. Egli si è basato sull'elemento orale del linguaggio in tutte le sfere del sapere e della vita pratica (in alcune di più, in altre meno), ed ha attinto da esso una grande ricchezza verbale. Le parole che gli arrivavano da questa fonte erano del tutto fresche, non ancora levigate dal contesto scritto del libro.

Prendiamo, per esempio, la nomenclatura ittica; essa è molto significativa poiché soltanto nel V capitolo del quarto libro (le offerte dei Gastrolatri) Rabelais dà più di sessanta nomi di pesci.

Vi si trovano pesci di fiume, del Mediterraneo e dell'oceano.

Da dove ha attinto questo ricco lessico? Non da fonti scritte, certamente.

Gli studi ittologici del XVI secolo, dovuti ai fondatori dell'ittologia francese - Frangais Guillaume Rondelet e Pierre Belon -, non apparvero che nel 1553-54, cioè dopo la morte di Rabelais. Soltanto la lingua orale dunque ha potuto servirgli da fonte di informazione. Egli aveva appreso in Bretagna e in Normandia, in un qualsiasi porto, a Saint-Malo, Dieppe o Le Havre, i nomi dei pesci dell'oceano e aveva avuto rapporti con i pescatori, dalla cui bocca aveva appreso i nomi locali e provinciali dei pesci che sarebbero serviti poi per la sua enumerazione. Furono poi i pescatori marsigliesi a insegnargli i nomi dei pesci del Mediterraneo. Ed erano denominazioni ancora assolutamente fresche, fresche come il pesce che riempiva le ceste dei pescatori e che Rabelais poteva veramente guardare ed esaminare. Mai, prima, questi nomi erano apparsi nella lingua scritta dei libri, e neppure erano mai entrati a far parte di un contesto generalizzante e sistematizzante, astratto e libresco. Essi non avevano ancora rapporti con i nomi di altri pesci, ma soltanto con i loro, per esempio con i pesci bretoni, con le imprecazioni e le bestemmie bretoni così robuste, con il vento e con il rombo del mare bretone. Non erano ancora, a rigor di termini, nomi di pesci, ma dei nomignoli, dei soprannomi, quasi dei nomi propri dei pesci locali. Essi acquisirono il necessario grado di comunanza e il carattere di nomi soltanto all'interno di un contesto libresco, in sostanza, per la prima volta solo con Rondelet e Belon; poiché nelle enumerazioni-nomenclature di Rabelais erano ancora dei nomi semipropri.

Importante non è che Rabelais avesse appreso questi nomi da fonti orali, quanto piuttosto il fatto che i nomi dei pesci elencati da Rabelais non fossero mai apparsi prima in un contesto scritto. Ed è questo che ha determinato il loro carattere nella coscienza verbale di Rabelais e dei suoi contemporanei. Non erano ancora dei nomi ma piuttosto, come abbiamo già detto, dei nomignoli e dei soprannomi in lingua volgare. L'elemento astratto e sistematico in essi era ancora poco sviluppato; non soltanto non erano ancora diventati dei termini dell'ittologia, ma non erano ancora neanche dei semplici nomi comuni generali della lingua letteraria.

Anche il lessico di altri settori del sapere ha in Rabelais, in misura più o meno grande, lo stesso carattere. La nomenclatura medica per esempio. E' vero, egli fa molto uso di neologismi, ellenismi e latinismi, ma attinge molto anche dalle fonti orali del volgare. Spesso accanto a sapienti neologismi pone il loro equivalente in volgare (per esempio épiglottes e gargamelle). Particolarmente interessanti sono i nomi volgari delle malattie in cui sono ancora forti l'elemento del nome proprio e quello del nomignolo ingiurioso. Molti nomi di malattie sono legati direttamente ai nomi dei santi che, per qualche misterioso motivo, erano considerati a volte i guaritori e a volte i propagatori di queste malattie (per esempio, le mal Saint-Antoine, le mal Saint-Vit). Ma in genere tutti i nomi delle malattie in lingua volgare erano facilmente personificabili, cioè erano interpretati come nomi propri di creature viventi. Nella letteratura dell'epoca si ritrovano delle malattie rappresentate come personaggi, soprattutto la sifilide (La dame Verolle) e la podagra (La Goutte).

I nomi delle malattie hanno un ruolo enorme anche negli spergiuri e nelle imprecazioni e diventano spesso nomignoli ingiuriosi: così si manda a qualcuno il colera, la peste o l'infezione, o lo si chiama addirittura colera, peste o infezione. Questo stesso carattere acquistano facilmente anche i nomi volgari degli organi genitali. Così, nella nomenclatura medica di Rabelais è possibile ritrovare molti nomi non ancora sufficientemente generalizzati e levigati dal linguaggio libresco in maniera da poter diventare nomi neutri della lingua letteraria e della terminologia scientifica.

In tal modo le parole vergini della lingua volgare orale che entrano per la prima volta nel sistema della lingua letteraria sono vicine, sotto certi aspetti, ai nomi propri: sono particolarmente individualizzate e in esse è ancora molto forte l'elemento ingiurioso-elogiativo, che le avvicina ai nomignoli e ai soprannomi; non sono ancora sufficientemente generalizzate e neutre da diventare dei semplici nomi comuni della lingua letteraria. E le loro qualità hanno inoltre un carattere contagioso: in una data struttura del contesto esse esercitano la loro influenza sulle altre parole, agiscono sul carattere di tutto il linguaggio.

E adesso una particolarità essenziale dello stile orale di



Rabelais: fra i nomi propri e comuni non esiste, in nessun caso, quella barriera netta a cui siamo abituati nella lingua letteraria (nuova) e nello stile corrente. Certamente le distinzioni formali rimangono sempre forti, ma si indebolisce il reale limite interno che li separa. Questo indebolimento delle barriere fra nomi propri e nomi comuni è d'altronde reciproco. Sia gli uni che gli altri tendono verso un punto comune unico: il nomignolo elogiativo-ingiurioso.

Non è possibile in questo contesto approfondire tale argomento; ci limiteremo a tracciarne le linee essenziali.

In Rabelais la maggior parte dei nomi propri ha il carattere di nomignoli. E non soltanto per quanto riguarda i nomi creati da lui stesso, ma anche per quelli che gli sono stati trasmessi dalla tradizione. Così per esempio i nomi dei suoi personaggi principali: Gargantua, Grandgousier, Gargamelle, Pantagruel sono ripresi dalla tradizione. Due di essi, Grandgousier (grande gola) e Gargamelle (gargarozzo), hanno un'etimologia assolutamente precisa, di cui sia la tradizione che lo stesso Rabelais (e evidentemente tutti i suoi lettori) avevano una chiara coscienza.

Se un nome ha un significato etimologico determinato e comprensibile, che, per di più, caratterizza il personaggio che lo porta, ecco che non è più semplicemente un nome ma un nomignolo. Questo nome-nomignolo non è mai neutro poiché nel suo significato è implicito sempre un elemento di giudizio (positivo o negativo); è in realtà un blason. Tutti i nomignoli originali sono ambivalenti, hanno cioè un carattere elogiativo-ingiurioso.

Così Grandgousier e Gargamelle appartengono evidentemente a questo genere di nomi-nomignoli. Per quanto riguarda Gargantua, il problema è un po' più complesso. L'etimologia di questo nome non è definita (8) e, evidentemente, Rabelais e i suoi contemporanei non ne avevano una chiara coscienza. In questi casi Rabelais ricorre ad una etimologizzazione artificiale del nome che a volte sembra tirata per i capelli e inverosimile. Così, per esempio, Gargantua è nato fra grida terribili «Da bere! da bere! da bere!» e Panurge facendo riferimento alla sua gola esclama: «Diavolo, alla gran tua... » («Que gran tu as...») E a causa di queste prime parole pronunciate dal padre fu dato al bambino

il nome Gargantua. Questa etimologia comica anima realmente il significato della parola «gola».

La stessa etimologizzazione artificiale viene data (ma in funzione di un altro principio) anche al nome Pantagruel (assetato di tutto), la cui etimologia è del tutto sconosciuta.

Tutti e quattro questi nomi-nomignoli sono ambivalenti. I primi tre significano «gola» non come termine anatomico neutro, ma come immagine elogiativo-ingiuriosa della ghiottoneria, dell'inghiottire il cibo, del divorare, del banchetto. E' la stessa bocca spalancata, la tomba-ventre, l'inghiottimento-nascita. Lo stesso significato ha l'etimologia di Pantagruel, come assetato di tutto, e rivela il senso ambivalente della sua immagine tradizionale. L'assenza di radici nella lingua nazionale indebolisce evidentemente l'ambivalenza di questo nome (9).

Così i nomi che Rabelais riprende dalla tradizione o sono in origine nomignoli elogiativo-ingiuriosi, oppure diventano tali per mezzo di un'etimologizzazione artificiale.

I nomi creati dallo stesso Rabelais hanno anch'essi il carattere di nomignoli ambivalenti. In questo senso è significativo l'elenco dei sessantaquattro cuochi del quarto libro del romanzo. Tutti questi nomi-soprannomi sono caratteristici soprattutto per i cuochi. Sono nomi basati soprattutto sulle denominazioni di pietanze, pesci, insalate, legumi, posate, utensili da cucina. Così ad esempio, alla zuppa vengono dati molti nomi: Bouillonsec, Potageanart, Souppimars e altri, e così la carne: Soufflemboyau, Cochonnet, molti nomi sono formati dalla parola lard.

La prima parte dell'elenco è una cucina e un banchetto rumorosi sotto forma di nomi propri. L'altra parte contiene dei nomignoli di tipo ingiurioso alla cui base stanno i nomi di diversi difetti fisici, mostruosità, sconcezze, ecc. Per la natura del suo stile e delle immagini, questa parte è analoga a una serie di ingiurie, come per esempio quella con cui i focacciari gratificano i pastori.

Un carattere di nomignoli ingiuriosi hanno anche i nomi dei consiglieri e dei guerrieri di Picrocole: Merdaille, Racquedenare (spilorcione), Trepelu (tapino), Tripet (quartino).

La formazione dei nomi propri secondo il tipo di ingiurie è

il procedimento più diffuso non soltanto per Rabelais, ma più in generale per tutta la comicità popolare.

Un carattere del tutto particolare hanno i nomi elogiativi di tipo ellenico. Per esempio i soldati di Grangola, a differenza da quelli di Picrocole, hanno dei nomi greci elogiativi: Sebaste (il rispettato), Tolmere (l'audace), Ithibol (che va dritto). A questo tipo elogiativo appartengono i nomi di persona quali Ponocrate, Epistemone e lo stesso Panurge (panourgos: capace di fare tutto).

Tutti questi nomi greci sono formalmente analoghi ai nomignoli, ma sono retorici e privi di autentica ambivalenza. Somigliano piuttosto alle serie dissociate e retoriche delle lodi-ingiurie nei brani ufficiali del romanzo di Rabelais.

L'ambivalenza autentica è propria soltanto di quei nomi-nomignoli elogiativo-ingiuriosi le cui radici si trovano nel terreno della lingua nazionale e dell'imagerie popolare ad essi legata.

Ci limiteremo agli esempi già esaminati. Tutti i nomi in Rabelais sono, con un procedimento o con un altro, percepiti come nomignoli o soprannomi elogiativo-ingiuriosi. Fanno eccezione soltanto i nomi dei personaggi storici reali, quelli degli amici dell'autore (come per esempio Tiraqueau), o quelli che dovevano avvicinarsi ad essi per la loro sonorità (per esempio Rondibilis al posto di Rondelet).

Gli altri nomi propri - a parte i personaggi - manifestano la stessa tendenza a un'interpretazione elogiativo-ingiuriosa ambivalente. Abbiamo visto che una serie di nomi geografici aveva un senso topografico-corporeo, come, per esempio Trou de Gibraltar, Bondes de Hercule, ecc. In alcuni casi Rabelais ricorre a un'etimologizzazione artificiale di tipo comico, come, ad esempio, nella spiegazione dell'origine dei nomi Paris e Beauce. In questi due casi si ritrovano certamente delle sfumature particolari, ma la linea fondamentale di interpretazione dei nomi e la loro trasformazione in nomignoli elogiativo-ingiuriosi rimane immutata.

C'è da dire infine che il romanzo comprende una serie di capitoli in cui viene elaborato appositamente il tema dei nomi e degli appellativi su un piano teorico. Così ad esempio nel terzo libro è affrontato il problema delle origini dei nomi delle piante, nel quarto libro si sviluppa un gioco carnevalesco con i

nomi, sull'isola Ennasin; e nello stesso libro troviamo anche una lunga riflessione sui nomi in rapporto a quelli dei capitani Riflandouille e Tailleboudin.

Così i nomi propri nel romanzo di Rabelais tendono sempre ad essere al limite dei nomignoli e dei soprannomi elogiativo-ingiuriosi. Ma, come abbiamo già visto, anche i nomi comuni tendono a questo limite. Nel contesto rabelaisiano l'elemento della comunanza è affievolito. I nomi di animali, uccelli, pesci, piante, organi, membra e parti del corpo, di pietanze e di bevande, di utensili da cucina e domestici, armi, parti di vestiti, ecc., risuonano nel romanzo quasi come nomi-nomignoli dei personaggi di un dramma satirico originale di cose e corpi.

Nel corso dell'analisi dell'episodio del nettaculo abbiamo notato il ruolo originale degli oggetti, come personaggi di un dramma comico (il dramma del corpo era messo in relazione al dramma delle cose). Bisogna sottolineare che molti nomi volgari di erbe, piante e di alcuni altri oggetti, che appaiono in qualità di nettaculo, erano ancora freschi e vergini nel contesto letterario e libresco. L'elemento della comunanza era in essi ancora debole; non erano ancora degli appellativi ma dei nomi-nomignoli. Il loro ruolo insolito nella serie dei nettaculo ha contribuito ancora di più alla loro individualizzazione. Così in questa serie particolare essi entrano a far parte di una classificazione del tutto nuova e vengono persino sottratti a quei deboli legami sistematizzanti e generalizzanti in cui figuravano fino ad allora all'interno del linguaggio, mentre viene accentuato il loro carattere individuale-nominale. E per di più, nella serie dinamica ingiuriosa dei nettaculo la loro materialità e la loro forma individuale emerge nettamente. Così il nome si trasforma quasi in nome-nomignolo tipico del personaggio della farsa.

La novità dell'oggetto e del suo nome o il rinnovamento del vecchio oggetto, grazie a un nuovo uso di esso e a degli accostamenti nuovi e insoliti, individualizzano l'oggetto in modo particolare e rafforzano nel suo nome l'elemento della proprietà e l'avvicinano al nome-nomignolo.

La ricchezza generale del contesto rabelaisiano in materia di nomi propri (geografici e di persone) ha una particolare importanza per l'individuazione dei nomi. Abbiamo già detto

che nel fare paragoni e confronti, Rabelais utilizza delle cose storicamente uniche (paragona per esempio a un pasticcio di carne - gateau - i bastioni della città di Torino). Egli tende a dare a ogni cosa una definizione storica e topografica.

Un significato del tutto particolare ha infine la distruzione parodica dei legami ideologici e semantici decrepiti fra le cose e i fenomeni, e a volte persino dei legami logici elementari (alogismi del tipo del coq-à-l'ane). Le cose e i loro nomi, liberati dalle catene della concezione agonizzante del mondo, lasciati in libertà, acquistano un'individualità assolutamente libera e i loro nomi si avvicinano a dei nomi-nomignoli gioiosi. Le parole vergini della lingua popolare orale, ancora non sottomesse al contesto letterario e libresco con la sua rigorosa differenziazione e selezione lessicale, con le sue precisazioni e i suoi limiti di senso e di tono, con la sua gerarchia verbale, hanno in sé la libertà e l'individualità particolari del carnevale e, per questa ragione, si trasformano facilmente in nomi di personaggi del dramma carnevalesco degli oggetti e del corpo.

Dunque, una delle particolarità essenziali dello stile di Rabelais sta nel fatto che tutti i nomi propri da una parte, e tutti i nomi comuni di cose e fenomeni, dall'altra, tendono al loro limite, al nomignolo e al soprannome elogiativo-ingiurioso. Grazie a ciò, tutte le cose e i fenomeni dell'universo rabelaisiano acquistano un'individualità originale: il principium individuationis è la lode-ingiuria. Nella corrente individualizzante della lode-ingiuria si indeboliscono le barriere fra le persone e le cose; esse diventano tutte protagoniste del dramma carnevalesco della morte del vecchio mondo e della simultanea nascita del nuovo.

Facciamo attenzione adesso a una particolarità assai caratteristica dello stile di Rabelais: l'utilizzazione carnevalesca dei numeri.

La letteratura dell'antichità e del Medioevo conosce l'utilizzazione simbolica, metafisica e mistica delle cifre. Esistevano dei numeri sacri: tre, sette, nove, ecc. Nel Corpus Hippocraticum si trova il trattato Il numero sette, definito come numero critico per il mondo intero e in particolare per la vita dell'organismo umano. Ma il numero di per se stesso, cioè

qualsiasi numero, era sacro. L'antichità era compresa delle idee pitagoriche sul numero considerato come base di tutta l'esistenza di ogni ordine e struttura, ivi compresa anche quella degli dei.

La simbolica e la mistica medievale dei numeri sono universalmente conosciute. I numeri sacri erano messi anche alla base delle composizioni artistiche, ivi comprese anche le opere letterarie.

Basti ricordare Dante, in cui i numeri sacri determinano non soltanto la costruzione di tutto l'universo, ma anche la composizione della sua opera.

Semplificando un po', si potrebbe tentare di definire la base dell'estetica del numero nell'antichità e nel Medioevo nella maniera seguente: la cifra deve essere determinata, compiuta, tonda, simmetrica. Solo una cifra del genere può stare alla base dell'armonia e dell'intero determinato (statico).

Rabelais priva i numeri della loro veste sacra e simbolica, li sconsacra. Profana il numero. Non è una profanazione nichilista ma gioiosa e carnevalesca, che lo rigenera e lo rinnova.

Nel romanzo di Rabelais ci sono moltissimi numeri, non c'è quasi nessun episodio in cui non se ne ritrovi qualcuno. E tutti hanno un carattere carnevalesco e grottesco. A questo risultato si arriva con mezzi diversi. A volte Rabelais attua un abbassamento parodico diretto dei numeri sacri: ad esempio, nove spiedi da selvaggina al posto di nove muse, tre pali trionfali con accessori carnevaleschi (nell'episodio della disfatta dei seicentosessanta cavalieri, in cui il numero stesso dei cavalieri è una parodia dell'apocalisse).

Comunque cifre di questo tipo sono relativamente poche. La maggior parte di esse sbalordisce e suscita un effetto comico per la sua iperbolicità grottesca (quantità di vino bevuta, di cibo mangiato, ecc.).

In linea generale si può affermare che in Rabelais tutte le quantità espresse in cifre sono enormemente esagerate e gonfiate, traboccano, superano ogni credibilità e sono intenzionalmente smisurate. E poi l'effetto comico ha la pretesa di esattezza (anch'essa eccessiva) in situazioni in cui un conto esatto sarebbe, in genere, impossibile: si dice per esempio che Gargantua ha inondato di urina

«duecentosessantamilaquattrocentodiciotto persone». Comunque l'importante sta nella stessa struttura grottesca delle cifre rabelaisiane. Chiariremo questa affermazione con un esempio.

Ecco un breve brano dal racconto di Panurge sulle sue avventure in Turchia:

[...] ti saltano fuori più di seicento, anzi più di milletrecentoundici cani, grossi e piccini, tutti insieme, che uscivano dalla città fuggendo il fuoco [...]

(10)

Siamo davanti sia a un'esagerazione grottesca, che effettua un brusco salto (da seicento a milletrecentoundici) dell'oggetto abbassato del calcolo (i cani), sia a un inutile eccesso di precisione, a un'impossibilità del calcolo stesso, e infine a un'esattezza sconsacrante della parola «più». Ma, ciò che è più caratteristico è la struttura stessa della cifra. Se avessimo aggiunto una sola unità, avremmo ottenuto milletrecento[dodici] cani, numero rassicurante, tondo, compiuto, e l'effetto comico sarebbe stato annullato. Se l'avessimo portato a mille[cinquecentododici], sarebbe stato ancora rassicurante, staticamente compiuto, avrebbe perduto la sua asimmetria, e avrebbe cessato persino di essere una cifra rabelaisiana grottesca.

Questa è la struttura di tutte le grandi cifre in Rabelais: tutte deviano chiaramente dalle cifre equilibrate, solide, serie e compiute. Ritorniamo al numero delle persone annegate nell'urina: duecento[sessanta]mila[quattrocentodiciotto]; modifichiamo la sua struttura estetica: duecento[cinquanta]mila[cinquecentoventi] e l'effetto comico cambia completamente. Ancora un esempio: il numero degli uccisi nella vigna del convento è [tredici]mila[seicento]venti[due] uomini; modificate un po' la struttura: [dodici]mila[cinquecento]venti, ed ecco che distruggerete il suo spirito grottesco. E' facile convincersi di tutto ciò con un'analisi di qualsiasi cifra del romanzo di Rabelais. Lo scrittore rispetta scrupolosamente il suo principio strutturale. Tutte le sue cifre sono inquiete, a doppio senso, incompiute come i diavoli delle diableries medievali. La

struttura delle cifre riflette, come una goccia d'acqua, la struttura di tutto l'universo rabelaisiano. Con delle cifre simili non è possibile costruire un universo armonico e compiuto. L'estetica del numero che domina in Rabelais è completamente diversa da quella dell'antichità e del Medioevo.

Si potrebbe credere che nulla sia più lontano dal riso che il numero: Rabelais invece l'ha saputo rendere comico e a buon diritto lo fa partecipare al mondo carnevalesco del suo romanzo.

Per concludere accenneremo ancora a un altro elemento fondamentale: l'atteggiamento particolare dell'epoca di Rabelais nei confronti della lingua e della concezione linguistica del mondo.

Il Rinascimento è l'unica epoca, nella storia delle letterature e delle lingue europee, di fine del dualismo delle lingue e dell'alternanza linguistica. Gran parte di ciò che fu possibile in quest'epoca eccezionale e unica per la vita letterario-linguistica, divenne impossibile in tutte le epoche ad essa posteriori.

Per quanto riguarda la prosa artistica, e in particolare il romanzo dell'epoca moderna, si può affermare che entrambi siano apparsi al limite di due lingue, limite sul quale si concentrava la vita letteraria e linguistica. Si aveva in quel periodo un orientamento reciproco, un'interazione, un chiarimento reciproco delle lingue. Le lingue si guardavano direttamente e intensamente in faccia, l'una con l'altra: ognuna riconosceva se stessa, le proprie possibilità e i propri limiti alla luce dell'altra. Questo limite delle lingue era percepibile in rapporto ad ogni cosa, ogni nozione, ogni punto di vista. Effettivamente due lingue sono veramente due concezioni del mondo.

Abbiamo già detto (cap. I) che la barriera fra le due culture - popolare e ufficiale - portava direttamente, in qualche sua parte, alla linea di separazione fra le due lingue, lingua volgare e lingua latina. La lingua volgare, includendo in sé tutte le sfere dell'ideologia, ed eliminando da questo campo il latino, era portatrice di nuovi punti di vista, nuove forme di pensiero (la stessa ambivalenza), nuovi giudizi: questa lingua era la



lingua della vita, del lavoro materiale e della quotidianità, era la lingua dei generi «inferiori» che per la maggior parte erano comici (fabliaux, farse, «grida di Parigi», ecc.) ed era infine la lingua del linguaggio libero della piazza (ben inteso la lingua volgare non era unica ma comprendeva anche le sfere ufficiali del linguaggio). Eppure la lingua del Medioevo ufficiale era il latino. La cultura popolare vi si rifletteva debolmente e in modo un po' deformato (soprattutto nel settore latino del realismo grottesco).

Ma il problema non si limitava solo alle due lingue: la lingua nazional-popolare e il latino del Medioevo; anche i confini delle altre lingue si intersecavano con questo confine principale; l'orientamento reciproco delle lingue era complesso e presentava molteplici aspetti.

Lo storico della lingua francese Ferdinand Brunot, rispondendo a chi gli chiedeva come potesse essere risolto il problema del passaggio alla lingua volgare, soprattutto nel Rinascimento, date le sue tendenze classiche, ha fatto notare giustamente che la tendenza stessa del Rinascimento di ripristinare il latino nella sua classica purezza antica ha trasformato ineluttabilmente il latino in lingua morta.

Sembrava impossibile poter mantenere la purezza classica della lingua e, nello stesso tempo, utilizzarla nella vita stessa di tutti i giorni: esprimere attraverso di essa, nel mondo degli oggetti del XVI secolo, tutte le nozioni e le cose dell'epoca contemporanea. Il ritorno alla purezza classica della lingua limitava inevitabilmente la sua applicazione, la restringeva in sostanza alla sola sfera della stilizzazione. E qui, in rapporto alla lingua, si faceva sentire tutta l'ambivalenza dell'immagine della «rinascita»: l'altra faccia della «rinascita», infatti, era la morte. La rinascita del latino di Cicerone trasformò il latino in lingua morta. L'epoca contemporanea -l'età moderna in tutta la sua novità - si è staccata dalla morsa del latino ciceroniano e gli si è contrapposta. L'epoca contemporanea ha distrutto il latino classico con le sue pretese di servire come lingua viva.

Vediamo, così, che l'orientamento reciproco fra la lingua nazionale e il latino medievale è diventato più complesso a causa degli orientamenti e chiarimenti reciproci di quest'ultimo con il latino classico autentico. Un confine si è intersecato con un altro confine.

Il latino di Cicerone ha messo in luce il vero carattere del latino medievale, il suo vero volto, che gli uomini hanno visto per la prima volta: fino ad allora essi possedevano la loro lingua (il latino medievale) senza poterne percepire il volto deforme e limitato.

Il latino ciceroniano riuscì a porre davanti al volto del latino medievale anche lo «specchio della commedia»: in esso si rifletteva il latino delle *Epistolae obscurorum virorum*.

Questo chiarimento reciproco del latino classico e medievale si è realizzato sullo sfondo del mondo moderno che non si inseriva in nessuno dei due sistemi linguistici. L'epoca contemporanea, con il suo mondo nuovo illuminava il volto del latino ciceroniano che, malgrado la sua bellezza, appariva completamente morto (11).

Il nuovo mondo e le nuove forze sociali che lo rappresentavano si esprimevano in modo più adeguato nelle lingue volgari nazionali. Per questo motivo il processo di orientamento reciproco del latino medievale e classico si effettua alla luce della lingua nazionale e volgare. Le tre lingue subiscono un processo di interazione e di interdemarkazione nell'ambito di un processo unico e indissolubile.

Rabelais avrebbe paragonato questo orientamento reciproco delle tre lingue a una «farce jouée à trois personnages»; e fenomeni come le *Epistolae obscurorum virorum* e la poesia maccheronica li avrebbe potuti paragonare ai battibecchi delle tre lingue sulla piazza. La morte gioiosa della lingua con l'asma senile, la tosse, i lapsus è stata descritta da Rabelais nell'arringa di Janotus de Pistolis.

In questo processo di chiarimento reciproco delle lingue la viva contemporaneità, cioè tutto ciò che è nuovo, che non esisteva prima -nuove cose, nuove nozioni, nuovi punti di vista -, giunge a una presa di coscienza di eccezionale acutezza; sono distintamente palpabili le barriere delle epoche, dei tempi, delle concezioni del mondo, della quotidianità. La sensazione del tempo e del suo corso nei limiti di un sistema linguistico lento e che si rinnova gradualmente, non potrà mai essere così acuta e distinta. Nei limiti del sistema del latino medievale che livella tutto, le tracce del tempo si perdono quasi totalmente, la coscienza viveva qui come all'interno di un mondo eterno e immutabile. In questo sistema era

estremamente difficile riuscire a percepire il tempo (come del resto anche lo spazio, ecc., cioè sentire l'originalità della propria nazionalità e della propria provincia). Ma al confine delle tre lingue la coscienza del tempo doveva acquisire delle forme particolarmente acute e originali. La coscienza si è accorta di essere al limite delle epoche e delle concezioni del mondo, ha potuto per la prima volta abbracciare le grandi proporzioni per misurare il corso del tempo, ha potuto sentire acutamente il suo oggi, la sua diversità da ieri, i suoi limiti e le sue prospettive. L'orientamento reciproco, il chiarimento reciproco delle tre lingue rivelarono subito quanto di vecchio fosse morto e quanto di nuovo fosse nato. L'epoca contemporanea prese coscienza di sé, vide il proprio volto. Essa fu capace di riflettere questo volto nello «specchio della commedia».

Ma il problema non si limitava al chiarimento reciproco delle tre lingue. Il processo che consente di segnare una linea di demarcazione reciproca si verifica anche sul territorio interno delle lingue volgari nazionali. Evidentemente una lingua nazionale unica non esisteva ancora. Si stava creando lentamente. Nel processo di passaggio di tutte le ideologie alle lingue nazionali e della creazione del nuovo sistema di una lingua letteraria unica, si cominciò a delineare un orientamento reciproco dei dialetti all'interno delle lingue nazionali, ancora molto lontane da qualsiasi centralizzazione. Era finita la coesistenza ingenua e pacifica di questi dialetti; essi cominciarono a illuminarsi reciprocamente e cominciò a rivelarsi l'originalità del loro volto. Si manifestò sia un interesse scientifico per i dialetti e il loro studio, sia un interesse artistico per l'utilizzazione delle forme dialettali (il loro ruolo nel romanzo di Rabelais è enorme) (12).

Un'opera come le *Joyeuses recherches de la langue toulousaine*, di Odde de Triors, è molto tipica circa l'atteggiamento del XVI secolo nei confronti delle particolarità dialettali. Apparse nel 1578, queste *Joyeuses recherches* rivelano una forte influenza di Rabelais (13). La concezione linguistica e dialettale dell'autore è tipica di tutta l'epoca. L'autore esamina le particolarità del dialetto di Tolosa paragonandole alla lingua provenzale in generale, soprattutto dal punto di vista degli equivoci gioiosi e dei doppi sensi, che

sono il risultato di una cattiva conoscenza di queste particolarità. Le particolarità e le sfumature dialettali sono utilizzate per un gioco particolare con le lingue che si rifà a Rabelais. Il chiarimento reciproco delle lingue qui si sviluppa apertamente come una farsa gioiosa.

L'idea stessa della «grammatica giocosa» non è affatto nuova. Abbiamo già detto che nel corso di tutto il Medioevo resta viva la tradizione delle facezie grammaticali. Nel VII secolo la grammatica parodica Vergilius grammaticus, dà inizio a questa tradizione. Ma tutta questa tradizione medievale ha un carattere un po' formalistico, riguarda soltanto la lingua latina e non si occupa assolutamente della lingua nella sua interezza, né della particolare fisionomia della lingua, dell'immagine della lingua o della comicità del linguaggio. Ma è proprio tale concezione che si ritrova nelle facezie e nelle parodie linguistiche e grammaticali del XVI secolo. I dialetti diventano quasi immagini integrali, tipi compiuti di linguaggio e di pensiero, maschere linguistiche. Conosciamo bene il ruolo dei dialetti italiani nella commedia dell'arte; ad ogni maschera era attribuito un dialetto diverso. Bisogna d'altronde notare che le immagini delle lingue (dei dialetti) e della loro comicità erano rese nella commedia dell'arte in modo assai primitivo.

Nell'episodio dello studente limosino, nel Pantagruelle, Rabelais ha dato una splendida immagine della lingua dei latinizzatori. Sottolineiamo che si tratta proprio dell'immagine della lingua mostrata come un tutto nei suoi elementi essenziali. Quest'immagine è ingiuriosa e sconsacrante. Non a caso anche la tematica del discorso dello studente è piena di volgarità. Pantagruelle, furibondo per il linguaggio dello studente, lo afferra per la gola e il disgraziato, per il gran spavento, comincia a parlare in puro dialetto limosino (14).

Se gli orientamenti e i chiarimenti reciproci delle grandi lingue hanno acutizzato e concretizzato il senso del tempo e dell'alternanza delle stagioni, il chiarimento reciproco dei dialetti nei limiti della lingua nazionale ha acutizzato e concretizzato la sensazione dello spazio storico, ha intensificato e dato il senso della particolarità locale, regionale, provinciale. Questo è un elemento essenziale nella nuova percezione differenziata dello spazio storico del proprio paese

e di tutto il mondo, che è caratteristica dell'epoca e che ha trovato un'espressione forte e chiara anche nel romanzo di Rabelais.

La cosa comunque non si limitava all'orientamento reciproco dei dialetti. La lingua nazionale, diventando la lingua dell'ideologia e della letteratura, doveva fatalmente entrare in rapporto essenziale con le altre lingue nazionali che avevano concluso questo processo prima e avevano conquistato prima il mondo delle cose e delle nozioni nuove. In rapporto al francese questa lingua era l'italiano. Con la tecnica e la cultura italiana numerosi italianismi penetrarono nel francese. Sommersero la lingua francese e suscitavano subito una reazione spontanea contro se stessi. Ebbe inizio la lotta dei puristi contro gli italianizzatori. Cominciarono ad apparire alcune parodie nella lingua degli italianizzatori che davano l'immagine della lingua deformata dagli italianismi. Henri Estienne per esempio è l'autore di una parodia di questo tipo.

L'italianizzazione del francese e la lotta contro di essa costituiscono un documento nuovo e importante per la storia del chiarimento reciproco delle lingue. Si tratta in questo caso di due nuove lingue nazionali, il cui orientamento reciproco apporta un elemento nuovo sia nella percezione della lingua come un insieme originale, con i suoi limiti e le sue prospettive, sia nella percezione del tempo, e infine in quella dello spazio storico concreto.

E' indispensabile ricordare l'enorme significato avuto dalle traduzioni in questo processo di orientamento reciproco delle lingue. Conosciamo il ruolo essenziale che esse hanno avuto nella vita letterario-linguistica del XVI secolo. La traduzione di Omero, fatta da Salel fu un avvenimento. E lo fu ancor più la celebre traduzione di Plutarco fatta da Amyot (1559). Le numerose traduzioni degli autori italiani hanno avuto un'importanza considerevole. Si trattava inoltre di tradurre in una lingua non ancora determinata ma in via di formazione. Nel processo di traduzione la lingua stessa si formava e si impadroniva del mondo a lei ancora sconosciuto, dell'alta ideologia e delle nuove cose e nozioni che si rivelavano per la prima volta nelle forme di una lingua straniera (15).

Vediamo dunque in quale complesso punto di intersezione delle frontiere di lingue, dialetti, parlate, gerghi, si formava la

coscienza letteraria e linguistica dell'epoca. Era finita ormai la coesistenza ingenua e confusa delle lingue e dei dialetti, e la coscienza letteraria e linguistica non si rivelava nel sistema schematizzato della propria lingua, unica e incontestabile, ma al confine di molte lingue, nel punto preciso del loro orientamento reciproco e della loro intensa lotta.

Le lingue sono delle concezioni del mondo non astratte ma concrete, sociali, attraversate da un sistema di giudizi, inseparabili dalla pratica corrente e dalla lotta di classe. Per questa ragione ogni oggetto, ogni nozione, ogni punto di vista, ogni giudizio, ogni intonazione si rivelava nel punto di intersezione tra le frontiere delle lingue-concezioni del mondo, e si trovava coinvolto in un'intensa lotta ideologica. In queste condizioni eccezionali divenne impossibile qualsiasi dogmatismo linguistico e verbale, qualsiasi ingenuità verbale.

La lingua del XVI secolo e, in particolare, quella di Rabelais, ancora oggi viene tacciata a volte di ingenuità. Nello stesso tempo però c'è da dire che la storia delle letterature europee non conosce una lingua meno ingenua. La sua disinvoltura e la sua libertà eccezionali sono molto lontane dall'essere ingenui. La coscienza letterario-linguistica dell'epoca non soltanto è riuscita a percepire la propria lingua dall'interno, ma a vederla anche dall'esterno, alla luce delle altre lingue, a sentirne i limiti, a vederla come immagine specifica e limitata in tutta la sua relatività e umanità.

Questo attivo plurilinguismo e la facoltà di guardare la propria lingua dall'esterno, cioè con gli occhi di altre lingue, rendono la coscienza eccezionalmente libera in rapporto alla lingua. La lingua si fa estremamente plastica persino nella sua struttura formale e grammaticale. Sul piano artistico e ideologico ciò che è importante è soprattutto l'eccezionale libertà delle immagini e delle loro associazioni, la libertà da tutte le regole verbali, da ogni gerarchia linguistica stabilita. Le distinzioni fra alto e basso, vietato e autorizzato, sacro e profano, nella lingua perdono tutta la loro forza.

L'influenza del dogmatismo nascosto della lingua, consolidatosi nel corso dei secoli, è molto forte sul pensiero umano e in particolare sulle immagini artistiche. Là dove la coscienza creatrice vive in una sola e unica lingua o dove le lingue - se questa coscienza partecipa alle molteplici lingue -

sono rigorosamente delimitate e non si battono per dominare, è impossibile superare tale dogmatismo profondamente radicato nel pensiero linguistico stesso. Ci si può mettere al di fuori della propria lingua solo quando avviene un cambiamento storico importante delle lingue, quando cioè esse, per così dire, si misurano l'una con l'altra e con il mondo, quando al loro interno cominciano a farsi sentire fortemente i limiti dei tempi, delle culture e dei gruppi sociali. E' questo il caso dell'epoca di Rabelais. Soltanto in quell'epoca era possibile l'eccezionale radicalismo artistico e ideologico delle immagini rabelaisiane.

Nel suo splendido *Pulcinella* Dieterich, parlando dell'originalità dell'arte comica classica dell'Italia meridionale (mimi, farse, giochi e improvvisazioni comiche, buffonerie, enigmi) afferma che tutte queste forme sono caratteristiche del tipo di cultura mista: in effetti in queste regioni si toccavano e si mescolavano strettamente varie culture e lingue: greca, osca e latina. Nel seno di tutti gli italiani del Sud, come in quello del primo poeta romano, Ennio, vivevano tre anime. Le atellane con la loro cultura comica sono al centro della cultura mista greco-osca e in seguito anche romana (16).

E infine anche la figura di *Pulcinella* nasce dal cuore popolare (dalle profondità popolari) e nello stesso luogo dove i popoli e le lingue si mescolavano continuamente (17).

Le affermazioni di Dieterich possono essere riassunte nel modo seguente: la parola comica specifica e eccezionalmente libera della Sicilia e dell'Italia meridionale, quella analoga delle atellane, e, infine, la parola buffonesca di *Pulcinella*, sono sorte al limite delle lingue e delle culture che non soltanto erano a diretto contatto, ma in un certo senso si intrecciavano. Noi supponiamo che per l'universalità e la radicalità comica di queste forme abbia avuto una eccezionale importanza la loro apparizione ed evoluzione al confine delle lingue. Ci sembra estremamente importante il legame, messo in evidenza da Dieterich, tra queste forme e la pluralità delle lingue. Nel campo dell'arte figurativa e letteraria non è possibile, con gli sforzi del pensiero astratto, rimanendo all'interno del sistema di una sola lingua, superare il dogmatismo più o meno velato e profondo che sta alla base di tutte le forme di tale sistema. La vita dell'immagine, assolutamente nuova, autenticamente

prosaica, autocritica, totalmente lucida e impavida (e per questo gioiosa) comincia soltanto al limite delle lingue. Nel sistema chiuso di una lingua unica, impermeabile alle altre lingue, l'immagine è troppo bloccata per «la sfacciataggine e l'impudenza veramente divine» che Dieterich ritrova nel mimo e nella farsa dell'Italia meridionale, nelle atellane (a quanto possiamo giudicare noi) e nella comicità popolare di Pulcinella (18). Lo ripetiamo: un'altra lingua è un'altra concezione del mondo e un'altra cultura, ma nella loro forma concreta e non traducibile fino in fondo. Soltanto al limite delle lingue è stata possibile la libertà eccezionale e l'implacabilità gioiosa dell'immagine di Rabelais.

Così, nell'opera di Rabelais, la libertà del riso, consacrata dalla tradizione delle forme della festa popolare, si eleva a un livello più alto di coscienza ideologica grazie alla vittoria sul dogmatismo linguistico. Questa vittoria sul dogmatismo più ostinato e nascosto era possibile solo nelle condizioni dei processi critici di orientamento e chiarimento reciproci delle lingue che si stavano formando all'epoca di Rabelais. Nella vita linguistica dell'epoca aveva luogo lo stesso dramma della morte e della nascita, dell'invecchiamento e del rinnovamento simultanei sia delle forme e dei significati particolari, sia delle lingue-concezioni del mondo nel loro insieme.

Abbiamo esaminato tutti gli aspetti più importanti - a nostro avviso - dell'opera di Rabelais, e abbiamo tentato di dimostrare che la sua eccezionale originalità è data dalla cultura comica popolare del passato i cui potenti contorni si delineano dietro tutte le immagini rabelaisiane.

La carenza principale degli studi rabelaisiani all'estero sta nel fatto che essi, non conoscendo la cultura popolare, tentano di inserire l'opera di Francois Rabelais nel quadro della cultura ufficiale, di comprenderla inserendola nella corrente unica della «grande» letteratura della Francia, cioè della letteratura ufficiale. Per questo motivo gli studi rabelaisiani appaiono incapaci di cogliere ciò che c'è di essenziale nell'opera di Rabelais.

Da parte nostra, abbiamo tentato di comprendere Rabelais inserendolo proprio nella corrente della cultura popolare, che



sempre, in ogni fase del suo sviluppo, si è opposta a quella ufficiale delle classi dominanti, ha elaborato il suo punto di vista personale sul mondo e le forme particolari delle immagini in cui si rispecchia.

La critica letteraria e l'estetica partono di solito dalle manifestazioni ridotte e impoverite del riso nella letteratura degli ultimi tre secoli; tentano di inserire il riso del Rinascimento all'interno delle loro concezioni ristrette, mentre esse sono insufficienti persino per comprendere Molière. Rabelais è erede e coronamento di millenni di riso popolare. La sua opera è un'insostituibile chiave di accesso alla comprensione della cultura popolare in tutte le sue manifestazioni più forti, più profonde e originali.

La nostra ricerca è soltanto il primo passo verso il vasto studio della cultura comica popolare del passato. E' possibile che questo primo passo non sia ancora sufficientemente stabile e sia parzialmente inesatto. Comunque siamo profondamente convinti dell'importanza del compito. Non si può comprendere pienamente la vita e la lotta culturale e letteraria delle epoche passate, ignorando la cultura comica popolare che è sempre esistita e che non si è mai fusa con la cultura ufficiale delle classi dominanti.

Alla luce delle epoche passate, siamo troppo spesso obbligati a «credere sulla parola ad ogni epoca», cioè a credere ai suoi ideologi ufficiali - in misura più o meno grande - poiché non sentiamo la voce del popolo, non sappiamo trovare né decifrare la sua espressione pura e schietta, (così, fino ad ora abbiamo ancora un'idea molto unilaterale del Medioevo e della sua cultura).

Tutti gli atti del dramma della storia mondiale si sono svolti davanti al coro popolare che ride (19). Senza ascoltare questo coro non si può comprendere il dramma nel suo insieme. Proviamo a immaginare il Boris Godunov di Puskin senza scene popolari: questa rappresentazione del dramma di Puskin sarebbe non solo incompleta ma anche deformata. Ogni protagonista del dramma esprime un punto di vista limitato, e il senso autentico dell'epoca e i suoi avvenimenti nella tragedia si rivelano soltanto con le scene popolari. In Puskin è il popolo

ad avere l'ultima parola.

La nostra immagine non è solo un paragone metaforico. Ogni epocadella storia mondiale ha avuto il suo riflesso nella cultura popolare. In tutte le epoche del passato è esistita sempre la piazza piena di gente che ride, quella stessa piazza che in un incubo appariva all'usurpatore:

La gente sulla piazza brulicava  
E mi mostrava a dito con ischernò,  
E vergogna e sgomento ebbi... (20)

Lo ripetiamo, ogni atto della storia mondiale è accompagnato dalle risa del coro. Ma non capita in tutte le epoche che il coro abbia un corifeo come Rabelais. Sebbene egli sia stato un corifeo del coro popolare soltanto nell'epoca rinascimentale, egli ha rivelato con tale chiarezza e pienezza la lingua originale e complessa del popolo che ride, che la sua opera illumina anche la cultura comica popolare delle altre epoche.

#### NOTE:

- (1) [Gargantua e Pantagruel cit., pp. 190-91].
- (2) PLATTARD, *L'adolescence de Rabelais en Poitou* cit., p. 58.
- (3) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 692].
- (4) Dopo la sua morte agli eredi non toccò quasi nulla. Persino la pensione assegnata a Rabelais non venne mai corrisposta a causa della mancanza di mezzi.
- (5) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 322].
- (6) [Gargantua e Pantagruel cit., p. 325].
- (7) Georges Lote (*La vie et l'oeuvre de Francois Rabelais* cit., pp. 387 sgg.), sostiene in modo conseguente l'idea di una identificazione fra Guillaume du Bellay e Pantagruel.
- (8) In spagnolo garganta significa «gola»; in lingua provenzale si trova la parola gargantuon che significa crapulone, ingordo; probabilmente l'etimologia di Gargantua è simile a quella di altri personaggi, e sta per gola, strozza.

(9) E' possibile che anche per questa parola ci fossero alcune radici nella lingua nazionale a cui corrispondesse una vaga comprensione del significato etimologico. Quest'idea è sostenuta da Sainéan (*L'influence et la réputation de Rabelais* cit., tomo II, p. 458).

(10) [Gargantua e Pantagruelle cit., p. 232].

(11) L'epoca contemporanea aveva anch'essa posto lo «specchio della commedia» davanti al volto del latino stilizzato dei ciceroniani. Il latino maccheronico è una reazione al purismo ciceroniano degli umanisti. Non è affatto una parodia del latino di cucina; il latino dei maccheronici è un latino sintatticamente perfetto, ma è pieno di parole in volgare con desinenze in latino. Nelle forme delle costruzioni latine penetra il mondo delle cose e delle nozioni contemporanee, totalmente estraneo all'antichità e all'opera classica.

(12) Rabelais, per esempio, amava molto il dialetto guascone, che considerava come il più energico e il più ricco di espressioni ingiuriose, di jurons e imprecazioni. Ma era un amore che egli condivideva con tutta la sua epoca. Anche Montaigne dà una caratterizzazione elogiativa del dialetto guascone (*Essays*, II xvii).

(13) Questo libro fu ripubblicato a Tolosa nel 1892 da F. Noulet.

(14) Il Medioevo conosceva soltanto la comicità primitiva di una lingua straniera. Nei misteri sono molto comuni i discorsi in lingue inesistenti, che devono far ridere per la loro stranezza ed inintelligibilità. Uno splendido esempio della comicità delle lingue straniere si trova nella celebre farsa *Maitre Pathelin*. Qui il protagonista parla brettone, limosino, fiammingo, lorenese, piccardo e normanno e, infine, latino maccheronico e grimoire, cioè una lingua inesistente. Un fenomeno analogo si trova anche in Rabelais, nell'episodio in cui Panurge risponde a Pantagruelle in sette lingue, di cui due sono inesistenti.

(15) Sui principi delle traduzioni nel XVI secolo Estienne Dolet ha scritto *La manière de bien traduire d'une langue en aultre* (1540). Anche Joachim du Bellay nel suo *Défense et illustration de la langue française* (1549) attribuisce alla traduzione una considerevole importanza. Sul problema delle traduzioni in quell'epoca, cfr. P. VILLEY, *Les sources d'idées au*

XVI.me siècle, 1912. Un'analisi minuziosa dei metodi di traduzione dell'epoca è fatta da R. STUREL in Amyot, traducteur de Plutarque, Paris 1909 (dove viene fatta un'analisi del testo originale della traduzione di Amyot, e inoltre vengono messe in luce le tendenze generali dei traduttori del XVI secolo).

(16) DIETERICH, Pulcinella cit., p. 82.

(17) DIETERICH, Pulcinella cit., p. 250.

(18) «Soltanto la sfacciataggine e l'imprudenza veramente divine di Pulcinella - afferma Dieterich - sono capaci di illuminare il carattere, il tono, l'atmosfera della farsa antica e delle atellane» (ibid., p. 266).

(19) Anche il popolo, certamente, partecipa al dramma della storia mondiale, ma si distingue dagli altri partecipanti (al di là di altre differenze) per la capacità e il diritto di poter ridere di un riso ambivalente.

(20) [A.S. Pu-skin, Boris Godunov, in Teatro e favole a cura di A.M. Ripellino, Einaudi, Torino 1961, p. 19].